Bedriegers en bedrogenen. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans

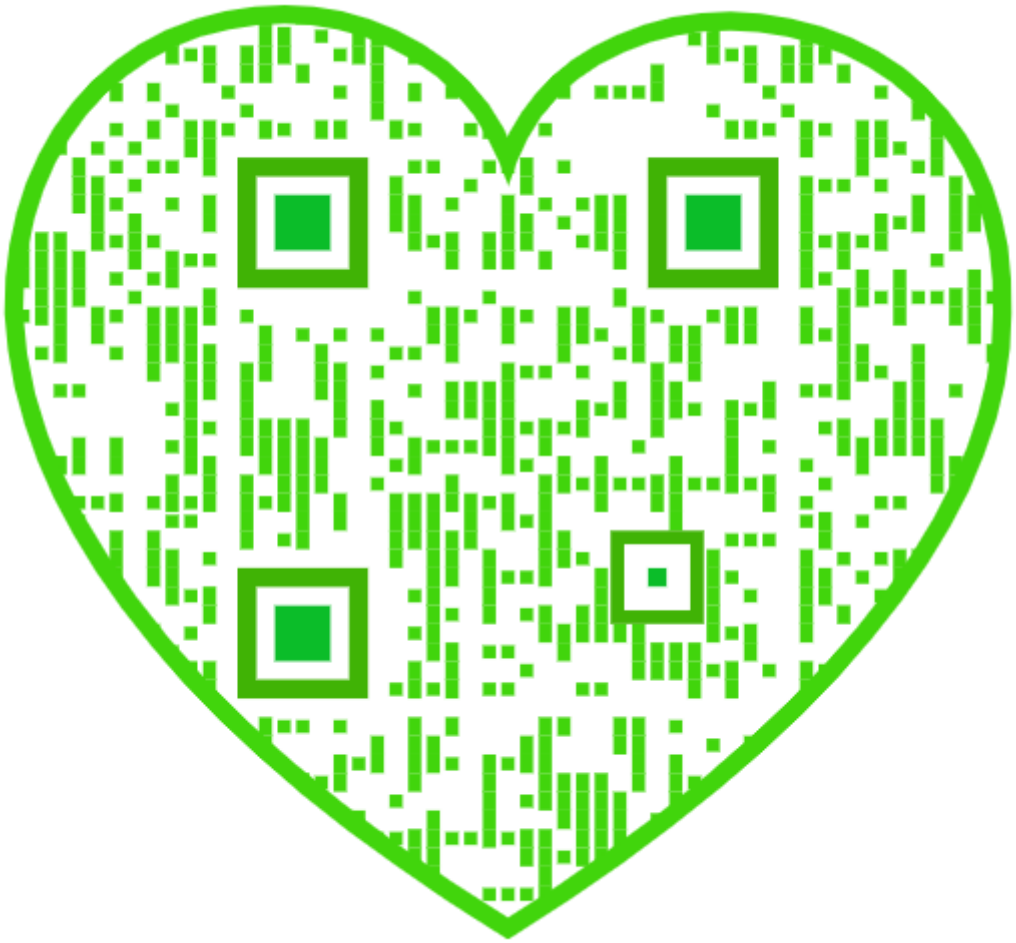
Frans A. Janssen

bron
Frans A. Janssen, *Bedriegers en bedrogenen. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans*. De Bezige Bij, Amsterdam 1980

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/jans037bedr01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. WFH



Verantwoording

De hier gebundelde opstellen zijn geschreven in de jaren 1971-1977 en zijn verschenen in de literaire bladen *Raam* en *De Revisor*. De oorspronkelijke publikaties vindt men hieronder opgegeven:

Hermans in 1945 (Over een artikel in een Belgisch dagblad), in *Raam* nr. 96 (sept. 1973);

Het gelijk van Pyrrhon (Over *De tranen der acacia's*), in *Raam* nr. 78 (okt. 1971);

Bedriegers en bedrogenen (Over *De blinde fotograaf*), in *De Revisor* 5 (1978), nr. 1 (febr.);

Varianten in orde en chaos (Over de varianten in de tiende druk van *De donkere kamer van Damokles*), in *Raam* nr. 80 (jan. 1972);

Waarheid en dromen (Over *King Kong*), in *Raam* nr. 90 (dec. 1972);

Een nieuwe tekenfilm (Over *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*), in *Raam* nr. 100 (jan. 1974);

Leve de democratie! (Over *Periander*), in *De Revisor* 1 (1974), nr. 9/10 (dec.);

Splinters (Over een proefschrift), in *De Revisor* 3 (1976), nr. 6 (dec.).

De opstellen vormen geen eenheid, ze zijn in verschillende omstandigheden en met uiteenlopende doelstellingen geschreven. Het eerste opstel is van literair-biografische aard, het tweede en het derde vormen een thematische analyse van één werk, het vierde omvat een verslag van een bibliografisch-filologisch onderzoek, terwijl het vijfde, zesde en zevende als recensies op recente werken van Hermans geschreven zijn; het laatste opstel is een recensie op secundaire literatuur. Omdat enerzijds van een algehele omwerking van de opstellen moest worden afgezien terwijl anderzijds een herziening op bepaalde punten wenselijk was, heb

ik mij bij de voorbereiding van deze bundeling beperkt tot een aantal kleinere wijzigingen, aanvullingen en weglatingen (het laatste daar waar ik een langer fragment van een opstel al in een ander boekje gebruikt heb - uiteraard is in die gevallen naar dat boekje verwezen). Elk opstel blijft een zelfstandig geheel; in deze bundeling treedt dan ook af en toe herhaling van dezelfde zaken op. Bij citaten uit of verwijzingen naar de werken van Hermans is de thans laatste druk opgegeven. Tevens zijn enkele illustraties toegevoegd.

Deze opstellen zijn vergezeld van een flink aantal voetnoten. Deze hebben niet alleen een verantwoordingsfunctie, doordat ze vindplaatsen van citaten of mededelingen opgeven, maar dienen ook tot documentatie voor diegenen die van mening zijn dat ik hier en daar al te eenzijdig ben, een verkeerd spoor volg, of zelfs het spoor helemaal bijster ben. Deze opstellen willen niet meer schijnen dan ze in feite zijn: enkele beschouwingen naar aanleiding van enkele aspecten van het werk van Willem Frederik Hermans.

1 augustus 1978

Hermans in 1945
Over een artikel in een Belgisch dagblad

In de rubriek *Literaire kroniek* van het Brusselse dagblad *De Nieuwe Standaard* verscheen op 28 augustus 1945 een bijdrage onder de titel *Nieuwe figuren in de Nederlandsche literatuur* (Janssen-Delvigne nr. 30).[1] Het artikel verscheen anoniem, maar wij weten wie de auteur is, omdat Willem Frederik Hermans in zijn essaybundel *Mandarijnen op zwavelzuur* een tekst opneemt waarbij hij als oorspronkelijke publikatievorm het Brusselse dagblad van genoemde datum opgeeft.[2] Uit een vergelijking van de tekst in *Mandarijnen* met die uit de krant blijkt dat de auteur later slechts enkele fragmenten en dan nog in een bewerking aan de vergetelheid heeft willen ontrukken. Wij danken er de verwijzing naar *De Nieuwe Standaard*-tekst aan, en dat is van belang omdat de Brusselse tekst, voor wie zich er dertig jaar later in verdiept, interessante zaken bevat: de jonge schrijver plaatst daar zichzelf (in de derde persoon) in de Nederlandse literatuur van dat ogenblik.

Voordat ik het artikel zelf nader bekijk, is het, opdat de lezer over enig referentiekader beschikt, gewenst enige aandacht te besteden aan wat Hermans als schrijver tot augustus 1945 gedaan heeft.

Volgens eigen getuigenis[3] is Hermans gaan schrijven ná zijn vijftiende jaar, nadat hij in 1936 in de derde klas van het Barlaeus-gymnasium te Amsterdam was blijven zitten. Van wat hij schreef is mij alleen bekend wat gepubliceerd werd. Het in december 1938 geschreven verhaal *Uitvinder* waarmee hij een opstellenwedstrijd won van de letterkundige schoolvereniging Disciplina Vitae Scipio, waarvan hij lid was, werd in 1940, na door een aantal (onder andere literaire) bladen geweigerd te zijn, in het *Algemeen Handelsblad* onder een andere titel afgedrukt (Janssen-Delvigne nr. 26).[4] In de schoolkrant *Suum cuique*,

waarvan hij in 1939 korte tijd hoofdredacteur was,[5] had in 1934 al een stukje van hem gestaan (Janssen-Delvigne nr. 1); in de jaren 1939-1940 publiceerde hij er wat hij later noemde 'slechte verhalen, gelukkig anonieme gedichten en slechte esseejs'[6] (Janssen-Delvigne nr. 2-25, 27). De essays handelen onder meer over Slauerhoff, Van Deyssel, Multatuli en Poe; in enkele verhalen kan men elementen uit de gruwelliteratuur herkennen; in de (overigens niet altijd anonieme) gedichten is soms de invloed van Slauerhoff merkbaar. Van de lectuur van de auteur weten we dat hij in de jaren 1936-1940 Multatuli, Slauerhoff, Von Kleist, Nietzsche, Kafka, Céline en Freud las.[7]

Eind 1940 ging Hermans studeren, eerst een jaar sociografie, daarna fysische geografie.[8] De oorlog was er de oorzaak van dat hij vóór 1944 niets publiceerde. Schrijven deed hij wel. In 1941 schreef hij de verhalen *Een ontvoogding* en *Atonale*.[9] Uitgever Meulenhoff, aan wie eerstgenoemd verhaal voor *Criterium* aangeboden was, sloot met de auteur een optiecontract om hem na de bevrijding in zijn fonds te kunnen opnemen.[10]

Twee andere verhalen, *Loo-Lee* en *Tezaam naar Ostende*, werden in 1942 geschreven. Toen de bezetter in 1943 de loyaliteitsverklaring ook van studenten eiste, hield Hermans op met studeren. 'Ik las. Ik schreef', noteerde hij later over zijn activiteiten in de jaren 1943-1944.[11] Van zijn produktie in 1943 ken ik het verhaal *Elektrotherapie!*, de roman *Conserve* en een essay over Focquenbroch.[12] Meulenhoff las ook het manuscript van *Conserve*; zijn raadgever Binnendijk keurde de roman af; ook uitgever Van Oorschot, die het begin 1945 las, zag er niets in.[13] Van de hier genoemde zes verhalen en van de roman kan men zeggen dat zij beeldend en met fantasie zijn geschreven; soms blijkt een duidelijk irrationalisme (onder andere droomtoestanden): Zij hebben mislukking, onbegrip, (zelf)vernietiging en misverstand als thema. In 1944 volgde nog het hierbij aansluitende verhaal *Manuscript in een kliniek gevonden*.

In datzelfde jaar 1944 ging Hermans clandestien publiceren. In het ondergrondse gestencilde literaire blad voor debutanten *Parade der profeten* (De Jong nr. 998; UBA nr. 574) publiceerde hij in de afleveringen van aug.-sept. en okt.-dec. 1944 in totaal

LITERAIRE KRONIEK

Nieuwe Figuren in de Nederlandsche Literatuur

Bijdrage van W.F. Hermans in De Nieuwe Standaard, 28 augustus 1945.

negen gedichten (Janssen-Delvigne nr. 28-29), die soms grillige en evocatieve beelden vertonen. C.A.G. Planije en Jan Praas, de samenstellers van het poëzienummer van okt.-dec. 1944, rekenen Hermans' gedichten, met die van Rodenko, tot de irrationele poëzie (p. 192). Eén van deze gedichten werd opgenomen in Hermans' eerste publikatie in boekvorm: de bundel *Kussen door een rag van woorden*, een gedichtencyclus eigenlijk, die Meulenhoff in 1944 clandestien en zonder impressum in een oplaag van dertig exemplaren voor hem uitbracht (De Jong nr. 381; UBA nr. 232). De gedichten uit deze bundel zijn nogal traditioneel zowel naar vorm als naar inhoud.

Deze entree in de Nederlandse literatuur in 1944 ging gepaard met de kennismaking met een aantal jongere en oudere schrijvers. Hermans leerde o.m. Morriën en de auteur-vertaler Ch. B. Timmer kennen.[14] Begin 1945 bezocht hij een Amsterdamse literaire salon, waar hij Debrot ontmoette en waar Roland Holst, Van Vriesland, Keuls, Voeten, Binnendijk, Hoekstra, Spierdijk en Morriën kwamen.[15]

Vóór augustus 1945, de datum waarop het hier te bespreken artikel verscheen, moet Hermans nog poëzie geschreven hebben: in dit stuk spreekt hij over de ‘nieuwe bundel *Horror Coeli*, die binnenkort verschijnen zal’; de bundel verscheen in het voorjaar van 1946; twee van de in *Parade* gepubliceerde gedichten maken er deel van uit. Er bestaat overigens een door de auteur getypte versie van de bundel die van vóór 19 maart 1945 moet dateren: een exemplaar dat ik onder ogen heb gehad bevat een opdracht in handschrift (aan Hans Premsela) met de genoemde datum. Een groot aantal van de nieuwe gedichten is van heel andere aard dan die in *Kussen door een rag van woorden* (die overigens in gewijzigde vorm in de nieuwe bundel herdrukt zijn). Opvallend in deze gedichten, die vaak de nachtzijde van het bestaan tot onderwerp hebben, is de hier en daar irrationeel getinte beeldspraak, waardoor een uitstijgen boven het reële bewerkt wordt.

Na de bevrijding, in de zomer van 1945, bevond Hermans zich in Brussel. Al eerder, in de zomer van 1939, was hij er geweest; ook toen logeerde hij bij vrienden van zijn ouders.[16] Aan

het bezoek in 1945 dankt de literatuur een in december van dat jaar gepubliceerd gedicht *Tuin in Brussel* (Janssen-Delvigne nr. 37) en de boeiende Brusselse hoofdstukken uit *De tranen der acacia's*. In het najaar publiceerde Hermans nog twee artikelen in *De Spectator*, het weekendblad van *De Nieuwe Standaard* (Janssen-Delvigne nr. 35, 39).

Om samen te vatten: toen het artikel dat mij hier bezighoudt in *De Nieuwe Standaard* verscheen, was de auteur bijna vierentwintig jaar. Hij had, afgezien van de bijdragen aan de schoolkrant, één verhaal en (clandestien) nogal traditionele poëzie gepubliceerd. Hij beschikte over een grote hoeveelheid manuscripten: een aantal gedichten verschillend van aard van de gepubliceerde bundel, maar aansluitend bij die in *Parade*, verhalen (op één na in 1948 in *Moedwil en misverstand* gebundeld) en één roman (in 1947 gepubliceerd) - proza met irrationele tendenzen. Hij kende enkele uitgevers en een aantal jongere en oudere schrijvers. Hij kende het werk van Kafka, Céline, Multatuli, Nietzsche en Freud. Op het moment dat de oorlog, die hij als een hindernis voor zijn mogelijkheden als schrijver ondervond,[17] afgelopen was, schreef hij voor Belgen, die vijf jaar geen culturele contacten met Nederland onderhouden hadden, een stuk waarin hij de situatie van de Nederlandse literatuur uiteenzet en zijn eigen plaats daarin bepaalt. In de hieronder volgende samenvatting heb ik mijn toevoegingen tussen vierkante haken geplaatst.

Hermans beperkt zich tot in de oorlog gepubliceerd werk, en na 1942, zegt hij, betekent dat clandestien gepubliceerd. Omdat de verzetspoëzie in artistiek opzicht meestal geen vernieuwing betekende, sluit hij deze buiten zijn overzicht. In de gedurende de oorlog verschenen publikaties ziet hij een voortzetting van twee richtingen die al vóór 1940 merkbaar waren: een beweging van rationele realisten en een van irrationele fantasten. Als buitenlands voorbeeld voor de realistisch-rationalistische stroming, die het meest verbreid is, noemt hij Léautauds *Le petit ami* [De Jong nr. 492; UBA nr. 299]. Als Nederlandse voorlopers worden vermeld Du Perron, Greshoff en Hoornik. De beoefenaren van dit

genre wordt epigonisme verweten. Namen worden niet genoemd, wel het tijdschrift *Parade der profeten*, waarin de poëzie van de dagelijksheid en van het klein geluk een publiciteitsmogelijkheid vond. [Hierin publiceerden o.m. Van der Graft, Den Besten, Warren, Deak, Rodenko, W.J. van der Molen, Langen, Schuur, Hermans.]

Als buitenlands voorbeeld voor de fantastisch-irrationele stroming, die de meest belovende wordt genoemd, wordt de vertaling van Kafka's *De gedaanteverwisseling* door N. Brunt opgegeven [De Jong nr. 439; UBA nr. 267]. Bordewijk, Vestdijk en Hendrik de Vries zijn hier de Nederlandse voorlopers. Hier noemt Hermans wel namen van jongere auteurs: de dichter Rodenko, die in *Parade* publiceerde maar daar een buitenbeentje is en die onder de invloed van de Franse surrealisten Eluard, Breton en Supervielle schrijft; de prozaïst W.J. van der Molen[18] en tenslotte zichzelf [beiden ook *Parade*-debutanten]. De aan zichzelf gewijde passage citeer ik hier in zijn geheel: ‘Van Willem Frederik Hermans verscheen een kleine bundel gedichten. Vooral zijn nieuwe bundel *Horror Coeli*, die binnenkort verschijnen zal, is sterk irrationeel getint.’

Vervolgens wijst Hermans op het niet-zichtbare deel van de literatuur in de oorlog: op het vele dat in manuscript moest blijven [ongetwijfeld denkend aan zijn eigen proza] en op de literaire bijeenkomsten in de winter van 1944-45 [hij zal o.m. de hierboven genoemde literaire salon op het oog gehad hebben]. Tenslotte noemt hij enkele kunstenaars die verwantschap tonen met de irrationalistische stroming: de roman *Afgunst* van de Rus Oljesja, vertaald door Timmer, die ook als bijzonder dichter genoemd wordt, en het werk van de schilders Melle en Langeweg. Schrijvers als Schuur, Deak en Langen [die met Timmer ook in *Parade* publiceerden, zij het niet als debutanten] zijn slechts even vermeld, omdat Hermans zich in zijn stuk beperkt tot auteurs die voor de oorlog onbekend waren.

Wat meteen opvalt is dat Hermans in augustus 1945 slechts gedurende de oorlog gedebuteerd hebbende jongeren tot de in de titel van zijn artikel genoemde ‘nieuwe figuren in de Neder-

landsche literatuur' rekent. Ze zijn *Parade*-debutanten maar worden van het tijdschrift losgemaakt en tot de irrationele fantasten gerekend. Sluit deze plaatsing van zichzelf aan bij Hermans' hierboven geschetste literaire activiteiten?

Er is over het algemeen geen aansluiting bij de gedichten in de bundel *Kussen door een rag van woorden*. Impliciet neemt hij in zijn Brusselse artikel dan ook afstand van deze poëzie; hij noemt de bundel wel even (overigens zonder de titel te vermelden), maar de karakterisering 'irrationeel' wordt op *Horror Coeli* rechtstreeks toegepast. De gedichten uit *Parade der profeten* en uit *Horror Coeli* passen grotendeels wel in de irrationeel-fantastische stroming, evenals een groot deel van zijn proza, dat hij niet noemt omdat hij zich in zijn artikel immers tot gepubliceerd werk beperkt. Bovendien is er zelfs verwantschap met sommige schoolopstellen: de belangstelling van irrationalisten en surrealisten voor gruwel- en spooktoestanden en voor Poe is bekend. Ook zijn lectuur van Freud kan hiermee in verband gebracht worden. Dat Hermans zijn poëzie als surrealistisch beschouwde, blijkt nog uit een brief uit ca. 1949 aan Rodenko.[19]

Hermans heeft na augustus 1945 nog herhaaldelijk blijk gegeven van zijn belangstelling voor irrationalisten, fantasten en surrealisten, voor de nachtzijde van het bestaan, voor Hendrik de Vries, Bordewijk, Rodenko, Kafka, Gracq, Melle en Langeweg; en tegelijkertijd schreef hij polemische stukken tegen rationeel-realistische auteurs (met name Du Perron). De schrijver Hermans heeft vanaf zijn jeugd een duidelijke voorkeur voor de irrationalistische stroming aan den dag gelegd. Een kenner van het surrealisme zou kunnen nagaan waar invloeden hiervan zich in concreto in zijn werk van vóór 1945 en ook van daarna manifesteren.

Men kan zich de vraag stellen of deze belangstelling voor irrationalisme, fantasie en surrealisme niet in tegenspraak is met zijn in essays uitgedrukte belangstelling voor exacte wetenschappen, positivisme en analytische filosofie, of de schrijver van de verhalen in *Moedwil en misverstand*[20] en de commentator en vertaler van Wittgenstein wel dezelfde is. Hier is geen sprake van tegenstrijdigheid, geloof ik.[21] De paradox zit in Hermans' op-

vatting dat de mens in zijn chaotische wereld twee wegen heeft om ordenend op te treden. Met de middelen van de wetenschap, en dat betekent dan de controleerbare en betrouwbare gegevens van de logica en van de natuurwetenschappen, bestrijkt hij slechts een deel van zijn wereld. Over alles wat daarbuiten ligt, dus over zijn filosofie, ethiek, psychologie etc. valt rationeel niets te zeggen. Daar kunnen alleen met irrationele middelen verbanden worden 'aangetoond' en dieper liggende onbewuste 'waarheden' worden blootgelegd. En dat is wat de schrijver doet. De veel geciteerde uitspraak van Hermans 'Romanschrijven is wetenschap bedrijven zonder bewijs'[22] moet in dit licht worden bezien. Zijn belangstelling voor zowel exacte als niet-exacte bewegingen berust op dezelfde grondslag.

Eindnoten:

1 Gebruikte afkortingen: Janssen-Delvigne = Frans A. Janssen en Rob Delvigne, *Bibliografie van de verspreide publicaties van Willem Frederik Hermans* (Amsterdam 1972); De Jong = Dirk de Jong, *Het vrije boek in onvrije tijd. Bibliografie van illegale en clandestiene bellettrie* (Leiden 1958); UBA = Universiteitsbibliotheek van Amsterdam. Speciale catalogi. Nieuwe serie nr. 2: *Clandestiene drukken op letterkundig gebied tijdens de Duitse bezetting in Nederland gedrukt* (Amsterdam 1967).

2 *Mandarijnen op zwavelzuur*, 4de dr., 3de opl. (Amsterdam 1977), p. 77.

3 In het interview van Ischa Meijer uit 1970, in *Scheppend nihilisme*. Interviews met Willem Frederik Hermans, samengesteld door Frans A. Janssen (Amsterdam 1979), p. 225-227.

4 Vgl. *Fotobiografie* (Amsterdam 1969), p. (160), (180) en *De laatste resten tropisch Nederland*, 5de dr. (Amsterdam 1978), p. 35.

5 *Fotobiografie*, p. (166).

6 *Fotobiografie*, p. (166).

7 Hermans in het interview van Ischa Meijer (zie noot 3); in het interview van W.A.M. de Moor in *Deventer Dagblad* 20 januari 1962 (= *Amersfoortse Courant* 12 februari 1962 en *Provinciale Zeeuwse Courant* 3 februari 1962); in het interview van G.H. 's-Gravesande uit 1952, in *Scheppend nihilisme*, p. 37; in 'De typische proletariër', in *Het Vaderland* 12 januari 1952; in *Mandarijnen*, p. 62; in *Boze brieven van Bijkaart*, 3de herz. dr. (Amsterdam 1978), p. 304; in 'Céline en de haat', in *Hollands Diep* 9 april 1977.

8 *Fotobiografie*, p. (184-186).

9 Alle dateringen berusten op onderschriften bij de latere publikaties.

10 Hermans in het interview van W.A.M. de Moor (zie noot 7); in het interview van Henk J. Meier uit 1964, in *Scheppend nihilisme*, p. 65; in *Mandarijnen*, p. 19.

11 *Fotobiografie*, p. (188); vgl. het interview van Henk J. Meier (zie noot 10), p. 65.

12 Voor het laatste zie Hermans in het interview van H.U. Jessurun d'Oliveira, in idem, *Scheppen riep hij gaat van Au*, 4de bijgew. en aangev. dr. (Amsterdam 1977), p. 21; mogelijk is het essay in 1944 of begin 1945 geschreven.

13 *Mandarijnen*, p. 19.

14 Hermans in het interview van W.A.M. de Moor (zie noot 7) en in *Mandarijnen*, p. 106, Morriën en Timmer in Betty van Garrel en K. Schippers, 'Vriend en vijand over Willem Frederik Hermans', in *HP* 15 september 1971; Timmer in *Vrij Nederland* 19 februari 1977.

15 *De laatste resten tropisch Nederland*, p. 119; J. Bernlef, 'Anekdotes uit een zijstraat', in *Avenue* december 1972, p. 205; Bert Voeten, 'Notities over de oude prins', in *HP* 21 mei 1973.

16 Hermans in het interview van Freddy de Vree uit 1976, in *Scheppend nihilisme*, p. 267.

17 *Fotobiografie*, p. (200).

18 Hermans schrijft abusievelijk S.J. van der Molen, maar deze debuteerde al voor de oorlog en publiceerde in de oorlog allesbehalve clandestien.

19 Geciteerd in het artikel van Betty van Garrel en K. Schippers (zie noot 14).
20 Interessant detail: deze bundel zou oorspronkelijk *Praelogica* gaan heten - aldus aangekondigd in *Kompas der Nederlandse letterkunde* (Amsterdam 1947), p. 194.
21 In tegenstelling tot Corn. Verhoeven, 'Willem Frederik Hermans als filosoof of: lyriek in diepvries', in idem, *Bijna niets* (Bilthoven 1970), p. 142-174.
22 *Het sadistische universum 1*, 11de dr. (Amsterdam 1977), p. 108.

Het gelijk van Pyrrhon
Over *De tranen der acacia's*

Dit artikel werd geschreven in de zomer van 1971 en gepubliceerd in de winter van dat jaar. Gebruikt was de toen laatste door de auteur herziene druk van *De tranen der acacia's*: de derde (Amsterdam 1953); deze druk is identiek aan een aantal herdrukken in foto-offset: 1961 (tweemaal), 1966, 1968, 1969, 1970. Hermans wilde al in 1961 een nieuwe herziene uitgave verzorgen, maar een conflict tussen uitgever (Van Oorschot) en auteur verhinderde dat.[23] Wel heeft de auteur een groot aantal wijzigingen aangebracht in de tekst die de basis was voor de Duitse vertaling.[24] Toen tenslotte in 1970 het zojuist genoemde conflict ten gunste van de auteur opgelost werd, kon spoedig daarna, in december 1971, een 'herziene uitgave' van *De tranen* verschijnen. De roman, geheel opnieuw gezet, bleek grondig herzien, maar de structuur bleef onveranderd.[25] Mijn beschouwing, gebaseerd op de vroegere versie van de tekst, kon dan ook gehandhaafd blijven. Citaten uit de roman geef ik hier naar deze laatste druk, maar ik vermeld - om het verband met de omstandigheden waaronder dit stuk geschreven is niet te verliezen - bij de verwijzingen telkens beide pagineringen (die van de drukken uit 1953-1970 gaat aan die van de editie uit 1971 vooraf).

In 1975 verscheen nog een vermomde druk, in alle opzichten - ook in de datering 1971 - gelijk aan die van 1971, met dien verstande dat bij de copyright-vermelding de aanduiding 'W.F. Hermans, Haren (Gr)' vervangen werd door 'W.F. Hermans, Paris, France', waarmee deze uitgave zichzelf verraadt, daar de auteur zich pas eind 1973 in Parijs vestigde! (Hetzelfde geschiedde met een 1972 gedateerde, maar in feite in 1977 verschenen druk van *Drie melodrama's*.) De vermomde druk van *De tranen* verscheen nog eens in 1978, in een ander omslag.

De roman *De tranen der acacia's*[26] is het verhaal van Arthur

Muttah. Het vertelt een aantal gebeurtenissen die zich tussen ruwweg maart 1944 en december 1945[27] grotendeels in Amsterdam en Brussel afspelen. Arthur Muttah probeert de omstandigheden waaronder de enige persoon die iets voor hem betekent, Oskar Ossegal, gearresteerd is, te achterhalen. Hij verdenkt zijn halfzuster Carola ervan hem verraden te hebben, maar doordat slechts tegenstrijdige gegevens hem bereiken komt hij niet tot zekerheid. Zijn onzekerheid wordt een twijfel aan eigen identiteit. In Brussel, waar hij na de bevrijding in het huis van zijn vader verblijft, vindt hij evenmin een oplossing voor zijn crisis.

Het is niet Arthur zelf die het verhaal vertelt. Een anonieme verteller beschikt over alle gegevens.[28] Hij beschrijft, neemt waar, soms met de ogen van zijn personages, noteert gesprekken, geeft de gedachten van enkele personages weer; hij verdeelt de gegevens over de 370/381 pagina's die het boek telt. Hij onderbreekt soms zijn beschrijving van de loop der gebeurtenissen om de lezer informatie te verschaffen, bijvoorbeeld: ‘Het gezin, waar Arthur deel van uitmaakte, bewoonde twee gescheiden verdiepingen’, etc. (p. 27/29). Op p. 146/153 onderbreekt hij Arthurs gedachtenstroom met een toelichting die tussen ronde haken afgedrukt staat: ‘Hoe vind je het, dat Carola je er nooit iets van heeft verteld, dat zij altijd maar heeft gedaan of ze van jou hield (want Arthur twijfelde er nog steeds niet aan of Oskar had werkelijk iets met Carola gehad), terwijl ze zich liet knuffelen door die mof?’ (Carola heeft een verhouding met een Duitse deserteur). Een enkele maal loopt de verteller op zijn verhaal vooruit: ‘De dag waarop hij Gaby voor het laatst zou zien [...]’ (p. 300/310). Soms spreekt hij een oordeel uit: ‘Wat Arthur tijdens deze woorden bezielde, kon men geen hoop meer noemen’ (p. 311/321). Een gesprek dat Oskar in zijn gedachten met Arthur voert sluit de verteller ironisch af met: ‘De buitenlucht maakte een eind aan deze dialogue intérieur’ (p. 40/43). Geheel buiten zijn verhaal plaatst hij zich als hij van een liedje zegt dat alle radio's dat ‘toen’ speelden (p. 232/241). Hoewel de verteller zichzelf nergens met ‘ik’ aanduidt, is hij in gevallen als deze toch duidelijk als explicator ten opzichte van de lezer aanwezig.

Toch kan men stellen dat bladzijden lang gebeurtenissen

grotendeels vanuit één van de romanpersonages beschreven worden: vanuit Oskar p. 5-20/7-22, 39-49/42-53, 90-112/95-118, 126-129/132-135, vanuit Arthur p. 21-38/23-41, 50-89/54-94, 129-195/136-203, 197-370/205-381, vanuit Carola p. 113-125/119-131, 196-197/204-205. Soms verschuift voor een enkel ogenblik het gezichtspunt en wordt een gedachte van een ander personage meegedeeld, bijvoorbeeld p. 60/65, 163/170, 246/255.

Het gevolg van deze organisatie van de feiten in de roman is dat de lezer op een ander standpunt staat dan de hoofdfiguur. De lezer is beter geïnformeerd dan Arthur.

Arthur die bemerkt dat Oskar hem over zijn illegale activiteiten dingen heeft verteld die door anderen worden tegengesproken, voelt zich door de enige persoon die iets voor hem betekent bedrogen: bijvoorbeeld p. 85/89-90, 86/91, 136-137/142-143. Hij komt in een toestand van voortdurende onzekerheid: ‘Een mier dwalend door een spons, was hij. Nooit zou hij in alle gangen kunnen komen, daartoe duurde een leven te kort’ (p. 169/177, vergelijk p. 268/277: ‘Ik weet niets van mijn leven’, etc.). Alles wat hij over Oskar verneemt, is in tegenspraak met elkaar: ‘Nooit, nooit zou hij precies weten, wat Oskar wist, dacht en voelde. En als hij dat niet wist, wist hij ook niet wat hij van zichzelf moest denken’ (p. 146/153). Hier wordt de verbinding naar zichzelf gelegd: de onzekerheid omtrent de wereld om hem heen wordt geïnterpreteerd als een onzekerheid omtrent zijn eigen identiteit. En het thema van de roman wordt volledig gegeven in de volgende gedachten van Arthur:

> ‘Hoe zou een Amerikaan kunnen uitvinden of Oskar een held of een lafaard is geweest? Ik weet het niet eens, en ik heb er toch vlak bij gezeten. Speeman zegt: Oskar is een lafaard; hij zegt: er zijn weinig meisjes die zulke offers hebben gebracht als Carola. Hij zegt het. Hij heeft haar kale kop nog niet gezien. Een soldaat is dapper als hij de bevelen uitvoert die hij van zijn meerderen krijgt. Maar wie kan nagaan of iemand de bevelen die hij zichzelf heeft gegeven, letterlijk uitvoert? Wie trouwens weet precies, welke bevelen hij zichzelf geeft? Wie wist precies welke bevelen hij zichzelf moest geven?’ (p. 217/225).

De mededelingen die de roman verschaft over de persoon van Oskar (en daarmee samenhangend over die van Carola) bepalen mede de hoofdfiguur én het thema van het boek. Zij verdienen nauwkeuriger bekeken te worden. Hierbij moet men zich in elk geval rekenschap geven van drie zaken: 1. wie het gegeven meedeelt; 2. tot wie de mededeling gericht is; 3. de omstandigheden waarin de mededeling wordt gedaan. Ik wil hieronder de gegevens waarover Arthur de beschikking krijgt (A) scheiden van die waarvan alleen de lezer op de hoogte gesteld wordt (B).

A

Arthur meent aanvankelijk dat de goedhartige Oskar op verzoek van Carola, op wie hij verliefd is, ten behoeve van de illegaliteit bommen naar de Noordoostpolder transporteert (p. 24-25/26-27, 28/30, 37/39, 73/77). Dat er bommen in Oskars koffer zitten heeft hij van Oskar zelf vernomen (p. 66/70, 85/89). Hij vat verdenking op tegen Carola als hij haar ongeïnteresseerdheid in Oskars lot en haar kostbare kleren ziet (p. 36-38/38-41). Een week later deelt Carola hem mee dat Oskar gearresteerd is (p. 52/56; later, p. 167/175, vraagt hij zich af hoe ze dat wist). Hij verdenkt haar van verraad (p. 52/56, 65/70, 66/70).

Een merkwaardige episode vindt plaats bij Van der Wind, bij wie Arthur een fiets wil kopen (p. 64-69/68-73). Deze zegt hem dat hij lijkt op een zekere juffrouw Anderson; bovendien herkent Arthur in diens huis Carola's handdynamo (Van der Wind en Zwikker, zijn schoonvader, geven verschillende verklaringen, p. 65/69, 70/74). Arthur slaagt er niet in zijn mededeling over Oskars arrestatie en Carola's Duitser tegenover enkele leden van een verzetsgroep (door Van der Wind bijeengebracht) waar te maken. Hoewel hij Van der Wind niet vertrouwt (p. 86/91), drijft hij later (zwarte) handel met hem (p. 160/167, 179/186).

Thuis treft Arthur de minnaar van zijn halfzuster, de Duitser Ernst, die zegt gedeserteerd te zijn en Oskar te willen helpen; hij dwingt Arthur te vertrekken (p. 72-76/76-80). Arthur brengt Andrea op de hoogte van de arrestatie van haar man Oskar (p. 80-81/84-85). Zij vertelt hem op onduidelijke wijze haar visie op de gebeurtenissen rond Oskar (p. 82-86/86-90): door

Carola is Oskar in een verzetsorganisatie terechtgekomen; zij was secretaresse geweest van een S.D.-officier die zij had bespioneerd; deze nu moest uit de weg geruimd worden; Ernst (een spion) had het zo georganiseerd dat Oskar deze vermoordde; hij moest daarop vluchten. Arthur bemerkt dat Carola inderdaad op een ander adres bereikbaar was dan ze altijd opgegeven had (p. 83/88). Hij voelt zich door Oskar verraden (p. 85/89-90, 86/91, 89/94) en begint een verhouding met Andrea ('de schadeloosstelling voor Oskar's verraad', p. 89/94).

Als Oskar, bevrijd uit de gevangenis, thuiskomt,[29] vraagt Arthur zich af door wiens invloed hij losgekomen is, die van Ernst?, die van Carola? (p. 131/137). Oskar zegt Arthur vanzelf weer vrijgelaten te zijn (p. 133/139; over de omstandigheden waaronder deze uitspraak gedaan is, zie hieronder). Hij zegt geen Duitser vermoord te hebben en niet gevlucht te zijn; hij heeft alleen een Duits uniform weggebracht voor een knokploeg (p. 141/147). Arthur voelt zich overgeleverd aan de onzekerheid (p. 146/153, 156/163).

Proost, die Arthur al van vroeger kent (p. 22/24, 26/28, 53/57, 150/157), vertelt hem een derde visie op de gebeurtenissen (p. 162-167/169-174): Oskar is door 'ons' bevrijd; hij is een held en heeft, toen Speeman, een heel belangrijk man in de illegale beweging, door een S.S .-officier in het nauw gebracht werd, de S.S.-officier gedood.

Op de dag ná de bevrijding doodt Arthur half met opzet Ernst (p. 187/194). Carola komt kaalgeknipt en besmeurd met rode menie thuis (p. 188-189/196). Zij ontkent tegenover Arthur Oskar tot moord op een Duitse officier aangezet te hebben; noch zij noch Ernst hebben Oskar verraden (p. 198-199/ 206-207).

Speeman, die Arthur van vroeger kent (p. 66/70), geeft een vierde visie op de gebeurtenissen (p. 213-215/221-223): Carola is een heldin, heeft veel voor de illegaliteit gedaan; hij heeft haar van begin 1942 tot begin 1944 meegemaakt; Oskar is een lafaard en een verrader; Proost is een fantast. Arthur neemt Speemans visie met betrekking tot Oskar over (p. 215/223, 220/229, 334/344, 339/349, 347/357).

De Wolkenkrabber te Amsterdam, zie noot 29.
(Foto R.H. Herwig. Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam.)

Als hij een half jaar later, na de Brusselse episode, weer in Amsterdam komt, hoort hij van Andrea (p. 338-341/348-352) dat Oskar na de bevrijding gearresteerd is om dezelfde reden als waarom hij door de Duitsers gepakt was; Oskar vraagt voortdurend naar Arthur, meent dat deze hem kan helpen; Carola heeft Andrea gezegd dat Arthur van alles op de hoogte is, hij weet waar Ernst is, want alleen Ernst kan redding brengen.

Tegen het einde van het boek meent Arthur in Brussel op een feestje zijn halfzuster te herkennen (p. 353/363).

B

Dit zijn de gegevens waarover Arthur beschikt. De lezer echter weet meer. Hij is de enige getuige van een op dat moment van het boek (p. 28-29/30-31) moeilijk interpreteerbaar gesprek tussen Carola en haar grootmoeder. '[...] de lastigste ben je nu kwijt, misschien gaat hij weldra over', zegt de grootmoeder, waaruit de lezer kan opmaken dat Oskar gearresteerd is (of hij door Carola of door Ernst of door beiden verraden is, is hieruit niet met zekerheid op te maken); de uitdrukking 'overgaan' betekent bij deze spiritiste (zie p. 27/30) sterven. Tevens blijkt Carola een verhouding te hebben met een Duitser, Ernst, wiens leven om een voor de lezer niet duidelijke reden gevaar loopt; zij zegt alles van hem te weten. 'Hij zal geen rust vinden voor hij jou gehoor geeft', zegt de grootmoeder, en pas later kan de lezer hier iets mee doen (zie hieronder). Carola spreekt haar vrees uit dat Arthur, Oskars beste vriend, haar zal verraden.

Uit een weergave van Oskars gedachten (p. 40/43) weet de lezer dat hij inderdaad op Carola's verzoek een Duits officiersuniform naar Emmeloord brengt (vergelijk p. 91/96, 141/147). De verteller deelt mee dat Oskar gearresteerd wordt; in een van zijn koffers vindt de Duitse politie een uniform van een S.S.-officier (p. 49/53).[30] Oskar neemt aan dat de mensen aan wie hij het uniform had moeten afgeven, ook gearresteerd zijn (p. 105/111).

In de gevangenis waar Oskar verblijft verdenkt Karel, die zegt wegens aanslagen op Duitsers ter dood veroordeeld te zijn, hem ervan een provocateur te zijn (p. 101-102/107, 109-110/115), zoals de lezer weet: ten onrechte.

Een andere celgenoot, Sörensen, is ook voor de lezer mysterieus (p. 94-108/99-114); hij is op de hoogte van een bevrijdingspoging. Bij toeval wordt Oskar door een verzetsgroep bevrijd (p. 112/117, 133/139). De lezer kan vaststellen dat zijn arrestatie na de bevrijding (p. 338/348) ten onrechte geschied is.

Verschillende malen noteert de verteller de gedachten van Carola. Zij denkt over een vlucht naar Spanje of Argentinië, mét Ernst (p. 114/120, vergelijk 116/122-123, 121/127). Over Ernst denkt zij:

> 'Zij was het geweest die Ernst verhinderd had te vluchten. Hij had allang moeten vluchten. Wie twijfelde er nog aan dat de oorlog verloren zou worden? Niemand zou hem accepteren als deserteur. Daarvoor wisten ze in het andere kamp veel te veel van hem' (p. 116/122).

Bij het zien van met rugzakken beladen, naar het station vertrekkende N.S.B.'ers (het is augustus 1944) denkt ze: 'Daar gaan zij [...] daar gaan de mensen die de enigen zijn die mij kunnen redden. Want dat de andere partij haar vernietigen zou, zij twijfelde er niet meer aan' (p. 123/129). Ernst is dus inderdaad een deserteur, maar over zijn motieven verkeert de lezer in het onzekere. Maar over Ernst wordt nog meegedeeld dat hij een intrigant is en een verrader: 'Iedere verantwoordelijkheid die hem werd toevertrouwd, was als een fiche waarmee hij kon spelen in het spel van het verraad. Maar hij kon op het laatst de kleuren van de kaarten, waarmee hij speelde, niet meer onderscheiden'; hij was van het komplot tegen Hitler op de hoogte (p. 123/129).

De figuur van Proost is ook voor de lezer onduidelijk: Arthur weet dat hij drie dagen in Amersfoort gevangen heeft gezeten (p. 162/169); op de dag na de bevrijding ziet hij hem in een B.S.-uniform (p. 184-185/192). Zijn tot Arthur gericht verhaal over de bevrijding van Oskar klopt niet met wat de lezer kan opmaken uit het briefje dat deze in de gevangenis ontvangt (dat overigens niet voor hem bestemd is); Proost heeft het over de bevrijding van gevangenen uit een konvooi vrachtauto's (p. 163/170), terwijl het briefje expliciet meedeelt dat alleen de laatste auto overvallen zal worden (p. 108/114, vergelijk 112/117). Proosts mededeling aan Arthur dat Speeman naar Engeland ge-

vlucht is (p. 167/174), wordt door deze tegenover Arthur bevestigd (p. 213/221).

De figuur van Speeman is voor de lezer even weinig duidelijk als voor Arthur. Uit Oskars gedachten (p. 40/43) blijkt dat hij en Carola contact met hem hadden. Speeman brengt mij echter op een spoor: tegenover Arthur tekent hij Carola als een heldin van het verzet; hij zegt daarbij: ‘Van '42 tot begin '44 heb ik haar meegemaakt [...] maar het was geweldig wat zij durfde’ (p. 214/222; Arthur had hieruit de conclusie kunnen trekken die ik hieronder maak; hij doet dat expliciet niet, zie p. 217/225, hierboven geciteerd). Aan het begin van dit stuk schreef ik dat een reconstructie van de tijd in de roman het begin daarvan op ongeveer maart 1944 stelt. Tot de gedachten van Carola bij het zien van de vertrekkende N.S.B.'ers (p. 123/129, hierboven geciteerd) behoort ook nog: ‘Zij behoorde niet tot degenen [namelijk de N.S.B.'ers], die zij zó had gehaat, dat zij haar leven had geriskeerd om hen te bestrijden’. Uit Arthurs gedachten blijkt dat hij in het begin van de roman zijn halfzuster als werkzaam in het verzet ziet (p. 25/27, 27/29). Men kan deze gegevens combinerend concluderen dat Carola tot begin 1944 in het verzet heeft gezeten, in de groep waartoe ook Van der Wind, misschien ook Zwikker (na de bevrijding passeert Carola omzichtig diens huis, bang gezien te worden, p. 197/205) en Speeman (‘had Speeman niet al eens iets over een rijwielheler losgelaten?’, denkt Arthur, p. 66/70) behoorden.

Een reconstructie van de gebeurtenissen is dan als volgt. Begin 1944 heeft Carola een verhouding met Ernst; deze komt door zijn intriges en verraderspraktijken in moeilijkheden; in een conflict met een Duitse officier doodt hij hem. Hij vlucht niet, maar duikt op haar aandringen bij Carola onder (p. 116/122, 121/127), die overal van op de hoogte is (p. 116/123, 121/127, 29/31). Zij maakt gebruik van de verliefdheid van Oskar en laat deze goedhartige[31] man met het uniform van de vermoorde verdwijnen, zo de verdenking van Ernst afleidend. Mogelijk is ook dat Carola ten opzichte van Oskar in goed vertrouwen handelde en dat Ernst Oskar verraden heeft. Het is mogelijk dat Carola bij Ernst probeert te bereiken dat Oskar vrijgelaten wordt. Met deze

reconstructie kan ik de moeilijk interpreteerbare gegevens uit het gesprek tussen Carola en haar grootmoeder (p. 28-29/30-31, zie hierboven) begrijpen.

In deze reconstructie zijn de mededelingen van de verteller over de gedragingen en de gedachten van Oskar en Carola hoger gewaardeerd dan de visies van Proost en Speeman. Proost formuleert zijn mededelingen op een inside-informatie-toon; hij wil de indruk vestigen een ruige verzetsman te zijn (p. 161-167/168-174); hij suggereert aan de bevrijding van Oskar deelgenomen te hebben (p. 163/170). Maar wat hij zegt is uit de tweede hand en bovendien aangevuld met eigen fantasie, zoals de lezer kan vaststellen.[32] Speeman spreekt op een rustige, verzekerde toon; hij is de verzetsman voor wie de zaken duidelijk zijn. De visie van Andrea neemt een bijzondere positie in; wat zij zegt over Ernst klopt, zoals de lezer bemerkt. Omdat zij met geen van de andere romanpersonages in contact staat (behalve aan het eind van het boek, p. 339/349), moeten haar gegevens van Oskar afkomstig zijn, maar deze kan heel goed haar niet zijn hele waarheid verteld hebben. Noch de gedachten van Andrea, noch die van Proost en Speeman worden door de verteller meegedeeld.

Dit alles is echter niet meer dan een poging tot reconstructie van een lezer: de roman verschaft te weinig gegevens om alle vaagheden en dubbelzinnigheden met zekerheid op te lossen. Opgemerkt moet nog worden dat deze reconstructie in verband gebracht kan worden met een variant in de editie uit 1971. In deze herziene uitgave van *De tranen* is aan het eind een halve bladzijde (p. 349-350) ingevoegd,[33] waarin Arthur tegenover Andrea zijn visie op het gebeurde geeft: Carola, die de S.S.-man Ernst moest inpalmen voor haar illegale werkzaamheden, is verliefd op hem geworden en kon haar taak niet meer uitvoeren; Ernst heeft Oskar laten arresteren; pas toen hij inzag dat Duitsland de oorlog zou verliezen, is hij gedeserteerd en heeft hij illegalen geholpen.

Het romanprocédé waardoor de lezer ook geïnformeerd wordt over zaken waarvan Arthur niet op de hoogte is, vertoont voor de lezer een dubbelaspect. Enerzijds volgt hij Arthur naar diens

crisis van onzekerheid, ook over de eigen identiteit; anderzijds wordt het de lezer, dank zij zijn bredere informatie, duidelijk waaróm Arthur er niet in slaagt de ander en zichzelf te leren kennen: tussen de feiten en de hoofdfiguur liggen een aantal obstakels. Beoordelingsfouten (bijvoorbeeld bij Speeman, die over de situatie vóór begin 1944 spreekt), door fantasie vermomde onkunde (bijvoorbeeld bij Proost), moedwil (bijvoorbeeld bij Carola) en misverstand (bijvoorbeeld bij Andrea) maken het Arthur onmogelijk de werkelijkheid te leren kennen; ieder geeft tegenover hem bewust of onbewust of beide zijn eigen beeld en laat dat voor de waarheid doorgaan.

Men kan Arthurs zegslieden in twee groepen verdelen. Oskar en Carola vormen samen de eerste groep: zij zijn als direct-betrokkenen op de hoogte, zij kennen een gedeelte van de waarheid, maar om verschillende redenen vertellen zij Arthur óf een fragment van wat zij weten óf leugens. Tot de tweede groep behoren Proost, Speeman en Andrea: zij zijn als niet-betrokkenen zeer onvolledig op de hoogte, zij beschikken slechts over enkele fragmenten en scheppen hieruit hun eigen waarheid. Al deze personages, of zij nu de waarheid (voor een deel) bezitten of niet, of zij nu (bewust of onbewust) bedriegen of niet, kunnen, gehinderd door hun denken en hun psychologie, Arthur slechts wat segmenten verschaffen, die deze, bovendien eveneens gehinderd door de beperktheden van zijn denken en zijn psychologie, niet tot een geheel kan passen.

Een voorbeeld van een psychologisch misverstand ontmoet men in het gesprek dat Arthur met Oskar heeft na diens terugkeer uit de gevangenis:

> ‘“Hebben ze je zo maar vanzelf weer losgelaten?”
> “Ja, o ja...” zei Oskar, denkend: zou Arthur eigenlijk al gehoord hebben, dat ik per abuis ben bevrijd?
> Waarom hebben ze je dan eigenlijk nog gepakt? wilde Arthur nog vragen, maar hij bedwong zich. Het was het beste van de hele illegale zaak geen notitie meer te nemen’ (p. 133/139).

De lezer weet dat Oskar geen enkele reden heeft zijn vriend te bedriegen. Dat hij hem onvolledig en bovendien onjuist ingelicht heeft over zijn illegale activiteiten komt dan ook niet voort uit

een opzet tot bedrog, maar uit zijn persoonlijke psychologie (hij is een wat goedige man die zich niet steeds bewust is van zijn motieven, van zijn woorden en daden en van de gevolgen daarvan) en uit de algemene psychologie (de mensen zijn überhaupt niet in staat hun doen en laten in een helder schema te brengen en aan anderen over te dragen). Oskar heeft Arthurs reactie niet voorzien: deze eenzame jongeman voelt zich door de enige persoon die iets voor hem betekent bedrogen, en zijn wereld stort ineen. Op Arthurs vraag hoe hij uit de gevangenis ontkomen is, antwoordt zijn vriend wederom met een leugen. Men kan bij dit antwoord de volgende overwegingen maken.

- Oskar heeft ook hier geen enkele reden zijn vriend te bedriegen.
- Wederom sluit hij zijn vriend buiten zijn wereld, wederom niet beseffend wat hij in de op dit punt gevoelige Arthur teweegbrengt.
- Hij liegt niet bewust, maar kiest de gemakkelijkste weg en laat zijn aarzelend antwoord aansluiten op de formulering van de vraag: het antwoord wordt deze man, die zich voortdurend door de gebeurtenissen laat meenemen in plaats van zich bewust actief op te stellen, eigenlijk in de mond gelegd. Eerder heeft Oskar op een vergelijkbaar geformuleerde vraag van Arthur eveneens met een leugen geantwoord, en later constateert hij hierover: ‘Hij heeft mij die woorden zelf in de mond gelegd’ (p. 42/45).
- Oskars antwoord wordt ook beïnvloed door zijn gevoel van schaamte over zijn bevrijding, die, zoals de lezer weet, inderdaad voor een ander bedoeld was. Op p. 110-112/116-118 is deze bevrijding beschreven en deze passage eindigt met Oskars gedachte: ‘ik ben te bang om niet blij te zijn als ik de gelegenheid krijg te ontsnappen’.
- Tenslotte: Oskar heeft geen zin om over de zaak veel te zeggen. Hij is geen verzetsheld, hij is door toeval in een actie terechtgekomen, en het enige wat hem nu interesseert is veilig met zijn vrouw en zijn voorraad aardappelen de oorlog door te komen. Hij wil van de zaak af.

Bij Arthurs reactie op dit antwoord kan men de volgende overwegingen maken.

- Hij is teleurgesteld in Oskars aarzelend antwoord. Hij had meer verwacht, had verwacht dat zijn vriend hem weer in zijn wereld zou toelaten, het bedrog zou opheffen, zijn crisis zou helpen overwinnen.

- Toch vraagt hij niet verder. Oskar heeft zojuist geconstateerd dat Arthur tijdens zijn gevangenschap een verhouding met zijn vrouw gehad heeft. Bovendien voelt hij zich door Oskars antwoord opnieuw buitengesloten. In deze omstandigheden heeft hij geen zin meer op de zaak in te gaan. Overigens houdt Arthur als hij met iets bezig is voortdurend halverwege op.

- Uit het directe vervolg van de hierboven geciteerde passage blijkt dat Arthur zijn zwijgen ziet als een wraakneming op Oskar: hij hoopt dat deze verontrust zal worden door zijn gebrek aan belangstelling; een vergissing, zoals spoedig duidelijk wordt.

- Als Arthur kort daarop van Proost hoort dat Oskar door verzetsmensen is bevrijd, breekt de onzekerheid weer in hem los (p. 162-163/169-170, 168/175-176).

- Arthurs crisis blijft onopgelost en zal de hele roman voortduren.

Van de mededelingen die Andrea hem doet, ontgaat Arthur een groot deel, deels omdat hij te onrustig is om alles te kunnen opnemen (hij komt namelijk plotseling tot het inzicht dat Oskar hem bedrogen heeft, p. 84-85/89-90), deels omdat haar onbeholpen denktrant en taalgebruik het moeilijk maken haar te volgen (p. 84/89, 339/349).

De taal als oorzaak van misverstand speelt op enkele plaatsen in het boek een rol. Tijdens een twistgesprek met Carola in het begin van de roman zegt Arthur:

> ‘“Of ik aan je gezicht niet zien kan dat je Oskar bedriegt... En anders zou ik het aan je kleren wel kunnen zien.”
> “In welk opzicht bedrieg ik Oskar?”
> “Omdat je bezig bent het met een ander aan te leggen.”
> “En wat zou dat? Wat voor verplichtingen heb ik aan Oskar?”’ (p. 37/39).

Zij vraagt hem verduidelijking van de term ‘bedriegen’: hij kan denken aan een verhouding met een ander óf het oog hebben op een verraad aan de Duitsers (de opmerking over de kleding kan

in beide gevallen geïnterpreteerd worden); uit zijn antwoord blijkt het haar dat hij het eerste bedoelt, tot haar geruststelling, want zoals de lezer weet (p. 28-29/30-31) is zij op zijn minst op de hoogte van Oskars arrestatie.

En zo gaat het voortdurend in de roman; voortdurend worden er poly-interpretabele mededelingen gedaan, waar de personages slechts één interpretatie waarnemen. De personages hebben geen inzicht in de intenties van eigen woorden en daden en ook niet in die van anderen. De interpretatie van elkaars woorden en daden berust slechts op gebrek aan gegevens en aan mogelijkheden, op onjuiste gegevens, op vergissingen en verkeerde berekeningen, op moedwillig bedrog en op onontkoombaar misverstand, zodat de wereld voor de mensen één grote chaos van verwarringen en misverstanden is. In die omstandigheden is geen sprake van de mogelijkheid tot zinvolle communicatie tussen mensen, van de mogelijkheid om objectieve kennis te verwerven. Het thema van de roman kan men dan omschrijven als: de onkenbaarheid van de mens. Men kan de ander, de wereld, zichzelf niet kennen; alle kennis van de mens berust op een subjectieve interpretatie van een aantal toevalligheden.[34]

De situatie in Nederland in de oorlog is uitermate geschikt om als decor te dienen voor de wereld waarin én Arthur én de lezer hun zekerheid omtrent de dingen verliezen. Juist die wereld van illegaliteit, verraders, provocateurs, geheimhouding, schuilnamen, vaagheden, geruchten, fantasieën en bedrog (verwisseling van verzets- en privé-doeleinden) is exemplarisch voor het wereldbeeld dat de roman toont. Het milieu waarin de gebeurtenissen zich afspelen is zeer functioneel.

De gekozen vertelsituatie van de roman en het decor waartegen de gebeurtenissen zich afspelen ondersteunen het thema van de roman: de onkenbaarheid van de mens.

In het bovenstaande heb ik de roman verengd tot een onderzoek naar één aspect: de mededelingen over Oskar en Carola en wat die in Arthur teweegbrengen. Andere aspecten laat ik hier buiten beschouwing. Er zij hier slechts gewezen op het psychologisch schema van de relaties tussen de personages: de broer-zus ver-

houding, de rol van de vader, de vriend als vervangende vaderfiguur en als mededinger.[35] In verband met dit laatste nog een interessant detail. Op het moment dat Arthur, half per abuis, enkele dagen na de bevrijding Ernst vermoordt, leest men: '"Voor koningin en vaderland" speelden ze beneden. [...] Moet ik de politie halen en vertellen wat er is gebeurd, zodat ze mij op de lijst kunnen zetten voor een ridderorde?' (p. 187-188/194-195). Het lied en de vermelding van de ridderorde worden functioneel als men zich voor de geest haalt dat Arthur een stuk eerder in de roman tot het inzicht is gekomen dat Oskar het verzoek van Carola om voor de illegaliteit te gaan werken slechts opvolgde omdat hij daarvoor met haar liefde beloond werd: 'de *vaderlands*lievende martelaar! Als de *koningin* terugkomt, staat Oskar blootshoofds en snikkend op de Dam en krijgt een *medalje* op z'n jas gespeld', denkt Arthur dan (p. 136/143; cursivering van mij); overigens weet de lezer dat Arthur ten onrechte meent dat Oskar een Duitser heeft gedood. Arthur overtroeft de gehate vriend en verzetsheld door, zij het dan ná de bevrijding, half met opzet en overigens totaal niet in het verzet geïnteresseerd zijnde, een Duitse deserteur te doden. De vermelding van de coïncidentie van deze moord met de woorden koningin, vaderland en ridderorde maakt dat deze, mits p. 136/143 erbij betrokken wordt, functioneel wordt, en omgekeerd krijgt de eerste vermelding nu betekenis: Arthurs moord op de Duitser staat niet los van zijn verhouding tot Oskar, van het zich losmaken van de band met de vriend om zich in een chaotische wereld vol onzekerheden staande te kunnen houden.

Eén aspect in verband met de functie van de vader verdient hier nog aandacht, omdat dit nauw samenhangt met het hierboven aangeduide thema van de roman. Op het eerste gezicht vallen de gebeurtenissen in Brussel buiten Arthurs identificatie-crisis. Hij vlucht naar Brussel om aan een arrestatie wegens moord op Ernst te ontkomen. Zijn definitief vertrek naar Brussel vindt echter plaats kort na de hierboven geciteerde passage waarin hij de verbinding legt van de onzekerheid omtrent Oskars identiteit naar die omtrent zichzelf (p. 217/225). Het is duidelijk dat Arthur naar zijn vader in Brussel gaat in de hoop daar

zijn identiteitscrisis op te kunnen lossen: ‘Deze man was zijn vader! En hij was zijn zoon! Nergens anders om was hij naar Brussel gekomen dan om een vader te vinden. Hij had het bereikt. Op het nieuwe paspoort zou hij moeten heten zoals zijn vader heette!’ (p. 317/327).[36] Zijn plan dienst te nemen om in de Stille Oceaan te gaan vechten is een wanhopige poging zichzelf een identiteit te verschaffen. Als het paspoort dat hij krijgt niet de naam van zijn vader draagt, maar die van een omgekomen jood, verhevigt dit zijn crisis: ‘Ik ben niemand meer, dacht hij, ik ben iemand die helemaal niet bestaat’ (p. 319/329). Wanneer dan bovendien zijn vader weigert hem iets over zijn moeder mee te delen (p. 362/372) en Alice, de echtgenote van zijn vader, de enige in de roman die voor hem openstaat, overlijdt, stort Arthur ineen. Alice ligt opgebaard bedolven onder acacia's (p. 365/375): Arthur beseft eeuwig[37] te zullen zwerven zonder kennis van zijn eigen ik, een wandelende jood (vergelijk p. 369/380, 319/330). Het sap uit de acacia staat voor de tranen van Arthur; de boom gaat dood aan vochtverlies, Arthurs huilen betekent een doodbloeden (p. 370/380-381, vergelijk p. 280/289, 342/352).[38]

Toen ik zojuist het thema van *De tranen* omschreef als dat van de onkenbaarheid van de mens, heb ik tegelijk een hoofdelement aangegeven van het wereldbeeld dat Hermans in zijn gehele werk, met inbegrip van het essayistische, toont.[39]

Dit thema speelt een rol in zijn eerste roman *Conserve*,[40] en men ontmoet het in zijn essayistische proza uit de jaren waarin *De tranen* werd geschreven. In een stuk over de toelaatbaarheid van dichterlijke vervalsing van de officieel overgeleverde historie, valt hij het beeld van de objectieve, waarheidsgetrouwe historie aan; hij noteert dan onder meer: ‘geen mens beleeft hetzelfde eender als een ander’ en besluit met de verzuchting: ‘over hun eigen intenties verkeren zelfs de levenden in het onzekere’.[41] In een ander stuk uit deze periode zegt hij dat het onmogelijk is alles waaruit een mens bestaat weer te geven: ‘Daarom is dit zoeken naar een ego het grijpen met één hand in een zak graan’.[42]

De onkenbaarheid van de mens is ook het hoofdthema van de roman *De donkere kamer van Damokles*.[43] Henri Osewoudt, de hoofdpersoon, ontmoet op de eerste oorlogsdag de luitenant Dorbeck, in uiterlijk zijn evenbeeld, in karakter zijn tegenpool. Door hem raakt hij in het verzet betrokken; hij voert blindelings diens opdrachten uit, menend eindelijk een identiteit verworven te hebben. Na de bevrijding wordt hij gearresteerd; men verdenkt hem ervan een dubbelspion geweest te zijn. Dan, op ongeveer drievierde van de roman, beginnen de verhoren. Het blijkt dat het verleden niet meer te achterhalen is. Osewoudt kan zichzelf en zijn daden niet bewijzen. De enige die zijn identiteit kan waarmaken, zijn opdrachtgever Dorbeck, is onvindbaar, is misschien een provocateur of verrader geweest, of heeft misschien niet eens bestaan. Getuigen zijn omgekomen of onvindbaar, gegevens ontbreken of worden op meer dan één wijze geïnterpreteerd, argumentaties kloppen niet, het bedrog speelt zijn rol: de waarheid blijft verborgen. In de gegeven omstandigheden kan men niet uitmaken of Dorbeck werkelijk bestaan heeft, wie of wat hij is, en dus kan men niets bewijzen omtrent Osewoudt. Men komt slechts tot mogelijkheden, tot theorieën, niet tot zekerheden, al houdt elk personage zijn opvatting voor de waarheid. De roman toont met de middelen van de literatuur dat de werkelijkheid van de mens en van zijn geschiedenis onkenbaar is [44]

Ik meen dat *De donkere kamer* zó gelezen moet worden. Elke poging van de lezer om op grond van de gegevens die de roman hem meedeelt te bewijzen of Dorbeck bestaan heeft of niet, mislukt; de werkelijkheid van de mens is niet te achterhalen. De opvatting van D. Betlem dat Dorbeck een hallucinatie is van een geesteszieke Osewoudt moet dan ook verworpen worden.[45] Omgekeerd laten de gegevens in de roman ook niet toe dat men een werkelijk bestaan van Dorbeck kan bewijzen.[46] Welke constructie men ook kiest, geen enkele kan overtuigend bewezen worden. Men kan zijn mening hebben, en verschillende meningen (behalve die van Osewoudt onder meer die van de Duitse politie, van de Nederlandse politie, van de psychiater, van zijn oom) worden in de roman gedemonstreerd, maar bewijzen

kan men niets. De organisatie van de roman is zodanig dat de lezer tot déze conclusie gedwongen wordt: de mens is onkenbaar, men kan niets over hem bewijzen.

Na het bovenstaande is het duidelijk dat thema én verhaal van *De tranen* en van *De donkere kamer* identiek zijn.[47] Arthur, wanhopig op zoek naar de identiteit van Oskar en naar die van zichzelf, is een voorloper van Osewoudt. Een belangrijk verschil tussen beide romans vloeit voort uit het verschil in verteltechniek, in het gezichtspunt waaruit de lezer het verhaalde meegedeeld wordt.

In *De tranen* is de verteller, zoals ik in het begin van dit stuk heb uiteengezet, de alwetende instantie, die gegevens van geheel verschillende aard over de pagina's van het boek verdeelt; hij toont de gebeurtenissen gezien vanuit verschillende personages en voegt daar soms zijn eigen mening aan toe; het kader van de lezer is breder dan dat van de hoofdpersoon en hij kan dan ook diens interpretaties van buitenaf bekijken en een aantal onjuistheden daarin aanwijzen. In *De donkere kamer* is de verteller in de huid van de hoofdpersoon gekropen en hij houdt zich strikt[48] aan deze beperking: alleen gebeurtenissen waarvan Osewoudt getuige is worden meegedeeld, alleen zijn gedachten worden genoteerd. De verteller en de hoofdpersoon vallen echter niet samen: het boek is in de hij-vorm geschreven; de verteller is een instantie die van het doen, waarnemen en denken van de hoofdpersoon op de hoogte is en daarvan een verslag opstelt: de roman.

Dit verschil in verteltechniek van beide romans heeft een belangrijk gevolg. Vertoonde de organisatie van *De tranen* een dubbelaspect (de lezer die Arthurs crisis volgt, maar er tegelijk boven staat), in *De donkere kamer* is het blikveld van de lezer gelijk aan dat van Osewoudt, zodat de lezer zich een verificatie-mogelijkheid ziet ontsnappen. Van de identificatie van lezer en romanfiguur wordt hier een bijzonder knap gebruik gemaakt: Osewoudt loopt vast in het besef zichzelf niet te kunnen bewijzen en de lezer volgt hem; het thema van de roman wordt de lezer in de schoenen geschoven. Door, ten opzichte van *De*

tranen, de techniek van de roman te wijzigen, wint het thema aan zeggingskracht. Ik geloof dat men in dit licht Hermans' uitspraak: ‘Ik vind mijn latere boeken [bedoeld is: ná *De tranen*] technisch beter, economischer geschreven’[49] kan zien.

Na wat ik hierboven schreef over de verwantschap in thema en verhaal en over het verschil in organisatie tussen *De tranen* en *De donkere kamer* kan ik de eerstgenoemde roman een voorstudie voor de tweede noemen. De auteur heeft eens opgemerkt: ‘de kern van het Damokles-idee is [...] al in mijn tweede roman *De tranen der acacia's* te vinden’.[50] Hij zegt dan ook: ‘Ik behoor tot die soort schrijvers die altijd hetzelfde boek schrijven’.[51] ‘Het boek dat Pyrrhon nooit schreef’, zou men daaraan toe kunnen voegen.[52]

Eindnoten:

23 Zie over dit conflict ‘Varianten in orde en chaos’, hieronder p. 58-63; in verband met *De tranen der acacia's* zie van de aldaar in noten genoemde bronnen vooral: Hermans in het interview van Freddy de Vree (zie noot 16), p. 277-278.

24 *Die Tränen der Akazien*. Autorisierte Uebersetzung von Jürgen Hillner (Darmstadt 1968); zie hierover Martin Hartkamp, ‘De tranen der acacia's in Duitse versie’, in *Nieuwe Rotterdamse Courant* 30 november 1968.

25 Vgl. Hermans in het interview van Freddy de Vree (zie noot 16), p. 278-279.

26 Geschreven (blijkens mededeling aan het eind) 16 mei 1946 - 4 januari 1948; grotendeels gepubliceerd in *Criterium* in 1946 en 1947; de eerste druk verscheen in 1949.

27 De roman vermeldt op enkele plaatsen historische feiten: zo bijvoorbeeld p. 115/121: de invasie in Normandië (6 juni 1944); p. 177/184: de dood van Hitler (30 april 1945). Andere tijdsaanduidingen als ‘de volgende dag’ (p. 179/186), ‘al vier maanden’ (p. 113/119) volgend kan men een tijdschema van de verhaalde gebeurtenissen opstellen, al komt men een enkele maal niet uit.

28 Voor literatuur over verteltechniek zie hieronder noot 57.

29 Hij woont in de zgn. Wolkenkrabber te Amsterdam. Vgl. *Wolkenkrabber. Het beste uit een jaar mysterie 1971-'72* (Amsterdam 1972), p. (24-25).

30 In de visie van Andrea (p. 83/88, 85/89) is sprake van een S.D.-officier; Proost (p. 166/173) spreekt van een S.S.-officier.

31 Op Oskars goedhartigheid wordt herhaaldelijk gezinspeeld: p. 24/26, 40/43, 52/56-57, 53/57, 107/112, 109/114, 126/132, 137/143-144, 141/147, 167/174, 168/175.

32 Hermans merkt in het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis uit 1962, in *Scheppend nihilisme* (zie noot 3), p. 43, op: ‘De mensen die ik in de oorlog ontmoette, die lieten doorschemeren in het verzet te zijn, waren voor vijftig procent grappenmakers. De meeste verzetshelden kwam je pas na de oorlog tegen. Proost in *De tranen der acacia's* is het type verzetsman dat ik in die jaren ontmoette’.

33 Deze passage was al eerder in de Duitse vertaling van *De tranen* opgenomen, zie noot 24, p. 384.

34 In het interview van G.H. 's-Gravesande (zie noot 7), p. 35, zei Hermans naar aanleiding van *De tranen*: ‘Ik heb er de nadruk op gelegd dat iemands voorstellingen in geen verhouding staan tot de werkelijkheid’.

35 Zie hierover Hella S. Haasse, ‘Doodijs en hemelsteen’, in idem, *Zelfstandig, bijvoeglijk* (Amsterdam 1972), p. 122-124 en Michel Dupuis, *Eenheid en versplintering van het ik*. Een onderzoek naar thema's, motieven en vormen in verband met de problematiek van de enkeling in het verhalend werk van Willem Frederik Hermans (Hasselt 1976), zie index.

36 Men bedenke dat Arthur een buitenechtelijk kind is, de naam van zijn vader wordt zelfs nergens vermeld. Arthurs idee van Napoleon af te stammen (p. 51/55, 208/216, 219/227, 317/327,

353/363, vgl. p. 77/81, 273/282-283, 296/306) kan men ook interpreteren als een uiting van behoefte aan identiteit.

37 De acacia is het vrijmetselaarssymbool voor de onsterflijkheid. Vgl. Hermans in het interview van H.U. Jessurun d'Oliveira (zie noot 12), p. 21.

38 In het interview van Johan van der Woude in *De Gelderlander* 9 januari 1962 (= *Nieuwsblad van het Noorden* 7 juli 1962), zegt Hermans, sprekend over *De tranen*: 'Het huilen in mijn romans betekent heel iets anders dan het huilen bij een romanticus. Het is in mijn boeken een verflauwde vorm van het doodbloeden, dat ook vaak in mijn boeken voorkomt. [...] Dat betekent voor mij precies hetzelfde als het leeglopen van een accu. De stroom van het leven die het lichaam verlaat'. Over de titel van de roman zie Coen Bersma, 'Bloed, bloemen en tranen' in *De nieuwe taalgids* 66 (1973), p. 212-223.

39 Zie de samenvatting van Hermans' wereldbeeld in Frans A. Janssen, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, 2de opl., herz. (Amsterdam 1978), p. 68-71.

40 Zie J.J. Oversteegen, 'Terugblik', in *Raster* 5 (1971), nr. 2 (zomer), p. 252-253; Ton Anbeek, 'De verteltechniek van Hermans' eerste roman', in *De nieuwe taalgids* 66 (1973), p. 36-37.

41 'De vestalium castitate', in *Criterium* 4 (1945-1946), nr. 13 (oktober 1946), p. 718. Naast het eerste citaat kan men Arthurs woorden leggen: 'Misschien heeft iedereen wel zijn eigen oorlog', etc. (p. 252/261); zie ook de hierboven geciteerde uitspraak van Arthur op p. 217/225 van de roman.

42 'E. du Perron als leermeester', in *Criterium* 5 (1947), nr. 3 (maart), p. 179.

43 Geschreven tussen 1952 en 1958; 1ste druk: 1958, 21ste opn. herz. druk: 1978.

44 Vgl. *Over De donkere kamer van Damokles*.

45 D. Betlem, 'De geboorte van een dubbelganger', in *Merlyn* 4 (1966), nr. 4 (juli), p. 276-290; zie mijn bestrijding in *Over De donkere kamer van Damokles*, p. 42-43; vgl. 'Varianten in orde en chaos', hieronder p. 67-68.

46 Vgl. *Over De donkere kamer van Damokles*, p. 42-46.

47 Gewezen kan nog worden op enkele details in het verhaal: zowel Arthur als Osewoudt maken een reis naar het Zuiden; evenals Oskar wordt ook Osewoudt in verband met activiteiten in de oorlog na de bevrijding gearresteerd; zoals (volgens Andrea) Ernst opgespoord moet worden, omdat hij alles weet, omdat hij alleen Oskar kan redden, zo kan Osewoudt alleen door Dorbeck gered worden; zowel Oskar als Osewoudt bemerken de zure stank van de afvalhopen in het Amsterdam van begin 1945; beiden worden in de cel op jenever getrakteerd; in hun cellen bevindt zich achter een luchtrooster een potloodje; etc.

48 Alleen in de laatste bladzijden van het boek verschuift het point of view: de verteller plaatst zich bij de stervende Osewoudt buiten zijn kader.

49 In het interview van Floor Snijders in *Amigoe di Curaçao* 25 en 27 januari 1969.

50 In het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis (zie noot 32), p. 41.

51 In *Schrijversdebuten* ('s-Gravenhage 1960), p. 89 (het stuk is eerder verschenen in *Het Vaderland* 16 oktober 1954); vgl. het interview van Dirk Ayelt Kooiman en Tom Graftdijk uit 1970, in *Scheppend nihilisme*, p. 249, en 'Onmacht tot zelfrespect', in *Het Vrije Volk* 13 april 1951.

52 Pyrrhon: Grieks filosoof, ca. 300 v. Chr.; hij leerde dat men geen bewijsbare kennis van de wereld kan verkrijgen, wilde dan ook geen onderscheid maken tussen ja en nee; hij heeft geen geschriften nagelaten.

Bedriegers en bedrogenen
Over *De blinde fotograaf*

I

Het verhaal *De blinde fotograaf* beschrijft het bezoek dat een journalist (de ik-figuur) in opdracht van zijn blad brengt aan een blinde fotograaf. Het verhaal eindigt als volgt:

> 'Toen sperde hij zijn oogleden zo wijd open, dat de huid op zijn voorhoofd ervan rimpelde. Zijn ogen puilden uit de kassen en bovendien waren ze groter dan normale ogen. Ze waren wit als pingpongballen, egaal wit, overal, een iris of pupil, hoe klein ook, kon ik er niet in ontdekken, hoelang ik er ook naar scheen te zoeken, krampachtig als ik daar stond, de lantaren omhoog, mijn mond open, roerloos'.

Een blinde fotograaf dus. Dus? Uit de weinige regels die critici van de bundel waarin het verscheen (*Een landingspoging op Newfoundland*) aan dit verhaal wijdden, blijkt dat er al op het niveau van de feitelijkheden van het verhaal onzekerheden zijn: zo zijn Fens en Kelk ervan overtuigd dat de fotograaf niet blind is.[53] Aan wat over dit moeilijk te interpreteren verhaal geschreven is, heeft men weinig.[54]

Laat ik beginnen met de constatering dat het verhaal onvergetelijke beelden bevat: het huis van de fotograaf dat eigenlijk geen huis is maar een overdekte gang tussen twee hoge huizen, die zich echter tot over enkele grachten uitstrekt, de blinde jongeman die met een geen licht doorlatende bril op zijn neus en een verrekijker om zijn hals met zijn moeder een tochtje naar De Rijp maakt, de in lompen gehulde fotograaf die in een met oude spullen volgestouwde donkere kamer wanhopig een geborneerde journalist van zijn waarheid tracht te overtuigen, en natuurlijk het idee op zichzelf van een blinde die de fotografie beoefent. Het verhaal is hier en daar dan ook met waardering ontvangen.[55]

Het is niet mogelijk om in een paar woorden een verantwoor-

ding te geven van de hieronder gevolgde wijze van analyseren van dit verhaal. De welwillende lezer kan uit wat ik hieronder doe zijn conclusies trekken.

Een verhaal is geen gedicht van veertien regels: ik meen zetter, uitgever en lezer te sparen door mijn analyse globaal te houden.

Ik gebruik de laatste druk van de bundel *Een landingspoging op Newfoundland* (Amsterdam 1977, p. 169-197).[56]

II

In *De blinde fotograaf* is een 'ik' aan het woord. Het is niet de in de titel genoemde fotograaf, maar een journalist die een verslag geeft van zijn bezoek aan een blinde fotograaf. Deze 'ik' is dan niet alleen degene die het verhaal vertelt, maar is er tevens een personage in. Dit betekent dat de vertellende 'ik' als belevend 'ik' spreekt en dan het verhaal vertelt vanuit het gezichtspunt van één personage. Dit type vertelsituatie, het personale ik-verhaal, treft men aan in onder andere Scott Fitzgeralds *The great Gatsby*, Hermans' *Nooit meer slapen, Het behouden huis* en *De elektriseermachine van Wimshurst* (uit de bundel *Een wonderkind of een total loss*).[57] Men kan binnen het personale ik-verhaal nog een nadere onderscheiding aanbrengen: de 'ik' is de hoofdpersoon van het verhaal, het gaat om zijn geschiedenis (voorbeeld: *Nooit meer slapen*), en: de 'ik' is een bijfiguur door wiens bril de geschiedenis van de hoofdpersoon (of hoofdpersonen) gezien wordt (voorbeeld: *The great Gatsby*).

Laat ik voorlopig vasthouden aan de eerste indruk die men bij lezing van *De blinde fotograaf* heeft: het in de titel genoemde personage is de hoofdpersoon, ons gepresenteerd door de ogen van een ander personage, een bijfiguur, de journalist - het type *Gatsby* dus. Op de vraag of deze bijfiguur een 'handelende verteller' is of een 'waarnemer' (onderscheidingen van Booth) kom ik hieronder terug. De lezer krijgt een personaal bepaald beeld van de hoofdpersoon, al hoeft hij niet te twijfelen aan de oprechtheid van het personale medium: zijn verslag van het bezoek aan de blinde fotograaf dat het verhaal vormt, is niet een stuk dat de journalist voor de krant samenstelde, het is een privé-

verslag, een stukje autobiografie. In het verhaal wordt getoond dat de beperkingen van zijn psychologie en zijn beroepsdeformatie ook in dit verslag zijn waarnemingen en oordelen beïnvloeden, zodat sprake is van een 'onbetrouwbare verteller' (Booth); dit zal hieronder nog aan de orde komen, waarbij tevens de functie van de door de auteur gekozen vertelsituatie omschreven zal worden. Opgemerkt moet nog worden dat de journalist in de verleden tijd een chronologisch verslag geeft, waarbij uit niets blijkt dat hij de afloop van het verhaalde kent: de lezer ontvangt niet vanuit een 'heden' een beschouwende terugblik van de ik op een geschiedenis (zoals bijvoorbeeld in *De elektriseermachine van Wimshurst*), maar volgt via het begrensde perspectief van de ik de gebeurtenissen op de voet (zoals in *Het behouden huis* en *Nooit meer slapen* - laatstgenoemde roman is zelfs in de tegenwoordige tijd geschreven).

De journalist - even verder blijkt hij Appie te heten - begint zijn verslag met een korte uiteenzetting van zijn werk, op enkele andere plaatsen onderbreekt hij het voor overpeinzingen hierover. Voor een 'éliteweekblad' schrijft hij elke week een reportage onder de kop *Paradoxale Persoonlijkheden*, waarin hij 'het ongerijmde en onverwachte' (p. 169) zoekt, maar in feite 'maniakken' (p. 182) of al of niet bewuste bedriegers beschrijft, zoals een kwadrateerder van de cirkel, een wonderdokter die de mensen alleen maar een gewone medische behandeling geeft, een filmster die nu eens als een femme fatale, dan weer als een keurige huismoeder voorgesteld wordt maar die geen van beide is (p. 176-177). Onmiddellijk blijkt al Appie's onwaarachtigheid: enerzijds veracht hij de domme burgerij die zijn zucht naar het paradoxale niet begrijpt, anderzijds geeft hij zijn publiek, 'als elke journalist' (p. 169), gelijk en schrijft wat zij willen lezen (p. 194). Immers: 'Alles verliest het publiek liever dan zijn illusies' (p. 196); hij schrijft dus geestige stukjes ten koste van zijn 'slachtoffers' (p. 182).

Hoewel de journalist over een lijst beschikt met ongeveer twintig andere slachtoffers, is hij blij met de tip over de blinde fotograaf die zijn hoofdredacteur hem geeft, omdat geen enkele persoonlijkheid zo paradoxaal is als deze (p. 182). Inderdaad

kan men zich afvragen of een blind persoon fotograaf kan zijn, dat wil zeggen foto's maken en/of deze ontwikkelen en afdrukken. Het werken in de donkere kamer is voor een blinde zo goed als onmogelijk (de blinde fotograaf heeft dit dan ook nooit gedaan, zie p. 195), maar is het louter indrukken van de ontspanknop van een fototoestel fotograferen? (De blinde fotograaf zelf meent van niet, zie p. 196.) Kan men het opschrijven van 9+6 = 38 rekenen noemen? Filosofische problemen, zeker, maar zaken van deze aard spelen, zoals we zullen zien, in dit verhaal een rol.

De hoofdredacteur kan de foto's die door de blinde fotograaf gemaakt zijn niet vinden, wat de vraag doet opkomen of hij ze wel ooit gehad heeft, of ze wel ooit bestaan hebben.

Appie gaat naar het huis van de blinde fotograaf, een smal huis tussen twee andere, slechts bestaande uit een winkeldeur en een door witte vitrage afgesloten winkelraam (vergelijk de witte oogbal in het hierboven geciteerde slot van het verhaal), waarachter de vader en de moeder van de fotograaf zitten. De vader begint Appie meteen te testen (p. 171): ‘Wilt u gefotografeerd worden?’ (dat zou immers niet kunnen), ‘Kent u het werk dan?’ (de journalist antwoordt met een leugen). Onmiddellijk na binnenkomst wordt hem een rijksdaalder gevraagd: de lezer kan concluderen dat de ouders handel drijven met hun zoon, die overigens op een of andere wijze in het komplot blijkt te zitten, want hij roept van achter in het huis: ‘Goed zo, brave moeder! Goed zo! Heb dank!’ (p. 171).

De vader paart minachting voor de journalistiek aan een onvermogen tot logisch redeneren. Hij is, zoals hij enkele malen van zichzelf zegt, niet voor één gat te vangen (p. 173, 174) en toont dit door voortdurend in kronkelredeneringen, pseudologica en sofismen te spreken. Zo motiveert hij het niet kunnen verschijnen van zijn zoon voor een interview als volgt: ‘Hoe kunt u nu denken dat hij zou komen? Hij is fotograaf, dat weet u immers. Een fotograaf zit in zijn donkere kamer. Daar is hij in zijn element, daarom is hij blind. U begrijpt nog heel weinig van het leven, meneer de persparasiet’ (p. 172, vergelijk p. 174). Deze gedachtengang loopt op tenminste drie punten mank. Zij

verklaart niet alleen niet waarom de fotograaf zijn donkere kamer niet zou kunnen verlaten, zij draait bovendien een op zichzelf al onjuiste argumentatie (hij is blind, daarom zit hij in zijn donkere kamer) om (hij zit in zijn donkere kamer, daarom is hij blind); tenslotte is een blinde nauwelijks in staat om in de donkere kamer te werken (al meent de journalist van wel, zie p. 179): later zal blijken dat, áls er überhaupt een film ontwikkeld en afgedrukt is, de vader dit heeft *laten* doen (p. 195).

De vader neemt Appie mee op een lange tocht door het diepe huis om hem een tweede raam, in het dak van de slaapkamer, te laten zien. De donkere kamer waar de zoon zich bevindt, ligt nóg verder in de duisternis: de vader raadt de journalist aan bij de fietsenmaker op de hoek van de gracht een lantaren te kopen. Als ze terugkomen bij de moeder achter het winkelraam zegt deze tegen haar man: 'Heb je meneer uitgelegd waar het is?' (p. 176), waaruit blijkt dat er een gebruikelijk patroon gevolgd wordt: de journalist is niet de eerste bezoeker, hetgeen later door de woorden van de fietsenmaker (p. 178), van de moeder (p. 185) en van de zoon (p. 193 en 197) bevestigd zal worden.

De zaklantarens van de fietsenmaker doen het geen van alle: 'Zwart licht is meer dan voldoende voor wie een blinde fotograaf bezoekt', zegt hij (p. 178). De journalist, geïrriteerd door dit gewauwel over zwart licht, 'erg in de mode' (p. 178),[58] vertrekt en belt de krant: chef van de expeditie Menschaar belooft met zaklantarens te komen. Ondertussen geeft hij blijk van zijn onwaarachtigheid als hij zich door een prostituée, 'een moederlijke vrouw van tegen de vijftig' (p. 180) achter een boom door haar 'roomse hand' (p. 180) laat bevredigen, terwijl hij denkt aan zijn vrouw en zijn twee dochtertjes en aan Diogenes' uitspraak: 'Ik wou dat ik door over mijn buik te wrijven ook de honger verdrijven kon...' (p. 181).[59]

Uit de voorraad lantarens die Menschaar hem toont, kiest Appie er een van dezelfde kleur en hetzelfde model als hij bij de fietsenmaker gezien heeft. Nadat de vader, immers niet voor één gat te vangen, de lantaren gecontroleerd heeft (hij merkt niet dat er een verse batterij in zit), gaat de journalist op weg naar de blinde fotograaf, terwijl de vader hem naroept toch

De fietsenmaker.
(Foto W.F. Hermans.)

vooral rechtuit te lopen, daar alles wat niet kan zien in een kring ronddraait (p. 183).

Onderweg passeert de journalist het bed, waarin de moeder ligt; deze zegt hem dat een gesprek met de vader voldoende zou zijn geweest, omdat de zoon precies als de vader is (p. 184), een element dat nog terug zal komen. De journalist vervolgt in rechte lijn zijn weg, maar komt na enige tijd weer bij het bed uit: hij heeft dus in een cirkel gelopen en met de waarschuwing van de vader in zijn gedachten kan de lezer concluderen dat Appie in overdrachtelijke zin blind is: hij (door)ziet de situatie niet.

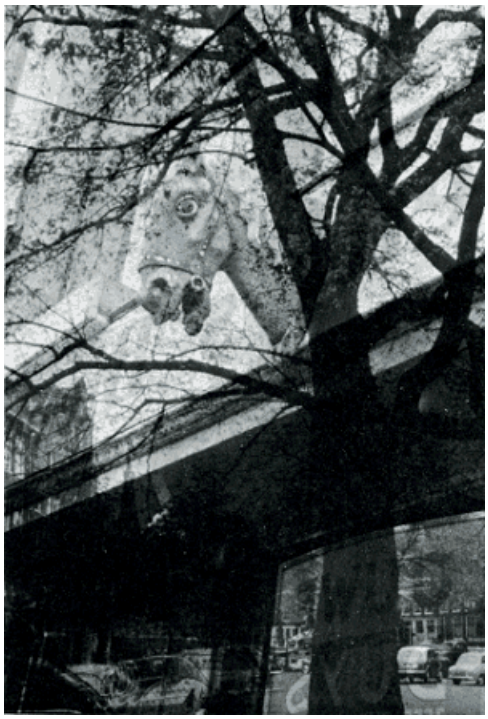
De moeder vertelt hem de voorgeschiedenis van de fotograaf, die Guibal heet. Vroeger ging ze met hem in het trammetje naar De Rijp, de zoon met een bril van ondoorzichtig helder glas op zijn neus en een verrekijker om zijn hals. Beurtelings keken ze door de kijker en praatten over wat er te zien was, zodat de mensen niet merkten dat Guibal blind was. Maar de verrekijker was te zwaar, de riem schrijnde in Guibals hals, zodat de ouders hem een licht fototoestel gaven (gekregen voor vijftienduizend Sunlightzeepzegeltjes). Guibal echter had haar gezegd dat hij voor de verrekijker haar hulp nodig had, maar voor het fototoestel niet: ‘blijf eraf met je vingers, ik doe het zelf!’ (p. 187). Later sloten ze hem op in het achterste deel van het huis, want ‘een echte fotograaf, die zit in een donkere kamer!’ (p. 188), zegt de moeder met de logica van haar man.

Men kan deze passage als volgt lezen. De ouders gaven hun zoon een bril waardoor hij nooit zal kunnen kijken en een even nutteloze verrekijker, hetgeen alleen maar dient om de mensen de illusie te geven dat Guibal zelfstandig de wereld (de werkelijkheid) verkent, terwijl in feite de moeder die hem alles wat er te zien is vertelt, zich aldus opstelt tussen de werkelijkheid en haar zoon. De zoon grijpt het fototoestel aan in een poging zich onafhankelijk van zijn ouders op te stellen; een wanhopige poging, omdat hij de werkelijkheid wel kan vastleggen op een foto maar nooit zal kunnen ervaren. Voor deze opstand wordt hij gestraft en opgesloten in zijn donkere kamer. De ouders verdedigen hun handelwijze met schijnlogica.

De journalist bereikt tenslotte de blinde fotograaf in het achterste deel van het huis, waar hij met gesloten ogen tussen opgetaste rommel zit. De zoon blijkt overeenkomsten met zijn vader te vertonen, zoals de moeder al opgemerkt heeft. Ook hij deelt het standpunt dat er geen rechte lijnen, alleen cirkels bestaan (p. 190). Guibal zegt van zichzelf: ‘Ik ben een man als mijn vader, ik ben niet voor een gat te vangen!’ (p. 193), een verwijzing naar de hierboven vermelde uitlatingen van zijn vader en van zijn moeder (gat kan hier een allusie op de lensopening van de camera zijn). Ook hij is een bedrieger: als de journalist hem erop wijst dat het bewonderende publiek wil weten hoe hij zijn geniaal werk voortbrengt, laat hij een open koperen buis doorgaan voor het beroemde negentiende-eeuwse objectief van Petzval. En hij hanteert de logica van zijn vader als hij hieraan toevoegt: ‘Hoe zou ik mij moeten redden zonder de enorme lichtsterkte van dit lenzenstelsel dat de belichtingstijden tot een fractie van de tot dan toe gebruikelijke teruggebracht heeft, ik die blind ben en niet in de volle zon kan werken, ik die in het totale duister van de blindheid fotografeer!’ (p. 192).

Men kan concluderen dat Guibal door de rol van de beroemde kunstenaar te spelen in het komplot van zijn ouders deelt: ook hij bedriegt de bezoekers. Maar in het vervolg van het verhaal gaat hij zich losmaken van deze rol. Het begint ermee dat hij zich, geïrriteerd door de banale opmerkingen van de interviewer, die hem aan die van zijn moeder doen denken, verzet tegen haar visie op de voorgeschiedenis. De kijker, een kleine toneelkijker, schrijnde niet in zijn hals, maar is hem afgenomen; in het fototoestel deed de vader uit zuinigheid steeds hetzelfde rolletje, dat hij toen Guibal al beroemd was, liet ontwikkelen: foto's waarop vele opnamen over elkaar heen stonden; daarop werd hij opgesloten in de donkere kamer en werd hem het fotograferen onmogelijk gemaakt (p. 193-196). De lezer merkt, deze visie confronterend met die van de moeder, dat de zoon zijn ouders verwijt voor hem de weg naar de werkelijkheid te blokkeren. Hij is zowel letterlijk als figuurlijk opgesloten in de donkere kamer van zijn beperkte wereld.

Appie echter zegt dat hij, als journalist, de visie van de moe-

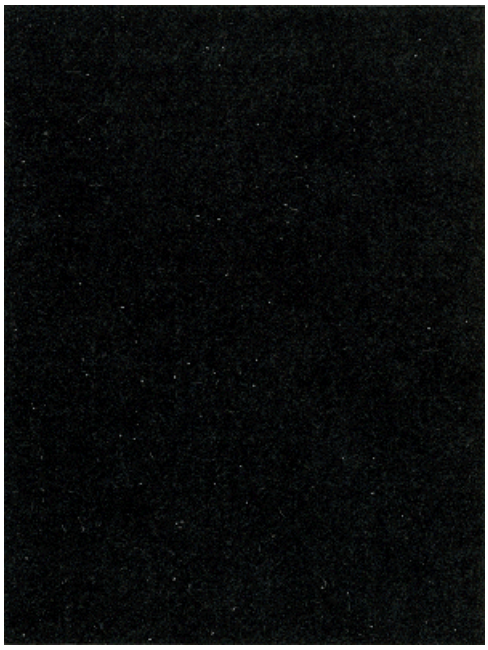


Proeve van een foto van Guibal.

der zal publiceren: ‘Heilig is de moederfiguur in het oog van het élitepubliek. [...] Ik schrijf alleen wat het publiek wil lezen’ (p. 194). Door deze geborneerde en Guibals persoonlijkheid negerende houding van de journalist raakt de blinde fotograaf in een toestand van wanhoop en het is deze toestand die hem tenslotte ertoe brengt de hele constructie van bedrog op te blazen, niet alleen dat van zijn ouders, maar ook dat van de journalist en dat van zichzelf: ‘het bedrog heeft nu lang genoeg geduurd!’ (p. 196).

Zijn ouders, zegt hij, wilden dat hij niets zou zien en gaven hem een ondoorzichtige bril waardoor hij niet kon kijken, een kijker waarvoor hetzelfde geldt en een fototoestel waarmee hij niet kon fotograferen: ‘Hoe zou iemand die niet kan kijken, kunnen fotograferen?’ (p. 196). Maar: ‘Het is niet dat ik niet kan zien, maar het is dat ik niet kan kijken’ (p. 196). De tegenstelling tussen *zien* en *kijken* is er een tussen de binnenkant en de buitenkant van de mens, tussen doorzien en bekijken, tussen het weten in de duisternis en het niet-weten in het licht, tussen blind in letterlijke zin en in figuurlijke zin, tussen Guibal en Appie. Guibal is in letterlijke zin blind, maar is in overdrachtelijke zin blind gehouden door zijn ouders. Maar nu blijkt hij een blinde ziener. Hij doorziet ook dat de journalist een echt brandende lantaren bij zich heeft. En in zijn uiterste wanhoop smeekt hij hem om die lantaren, voor Guibal een laatste middel om de zo gewenste onafhankelijkheid van de ouders te bereiken: ‘Ze hebben mij een bril, een kijker en een fototoestel gegeven, maar een lantaren hebben zij mij nooit gegund!’ (p. 197). Hij blijft wanhopig hopen op een uitweg, die uiteraard een illusie moet zijn. De journalist wijst hem daar dan ook op: ‘Denk aan de wijsgeer Diogenes,[60] die mensen zocht met een lantaren, op klaarlichte dag. Dacht je dat hij iemand gevonden had? Hij rekende er zelf niet eens op, daarom deed hij dat juist’ (p. 197). Aldus op de zinloosheid van zijn pogen gewezen, springt de blinde fotograaf, ‘ik ben niet blind!’ roepend, op en opent zijn ogen: zie het hierboven geciteerde slot van het verhaal.

Terugkijkend op het bovenstaande zien we dat de ouders hun



Proeve van een foto van Guibal.

zoon in symbolische zin blind houden voor de werkelijkheid, hem echte mogelijkheden ontnemen en er nutteloze voor in de plaats stellen (bril, kijker, fototoestel): zij continueren de ouder-binding, houden hem afhankelijk van hun wereldbeeld, verhinderen zijn ontwikkeling tot onafhankelijkheid. Bij verzet van de zoon straffen ze hem door opsluiting in de donkere kamer waar geen zonlicht doordringt (terwijl Guibal zijn fototoestel aan Sunlightzeep te danken heeft). Hierbij komt nog dat de ouders de mening verkondigen het beste met hun zoon voor te hebben, terwijl ze dit alles ook nog in kronkelredeneringen verpakken. Het door hem opgebouwde image van de blinde fotograaf heeft tot doel de kassa te doen rinkelen: de journalist is niet de eerste bezoeker. In dit bedrog speelt de vader met zijn pseudo-logica de hoofdrol, de moeder - zeer op 'hebben' gericht ('Hebben is hebben en krijgen is de kunst', p. 175, vergelijk 171) - steunt haar man met haar banale opmerkingen.

Het is op het moment dat de journalist in soortgelijke banaliteiten vervalt ('u lijkt op mijn moeder, die heeft ook altijd overal een antwoord op', p. 192), dat Guibal, tot dan toe het spel van het bedrog meespelend, zijn wanhopige, tot mislukking gedoemde doorbraak begint. Door iedereen bedrogen legt hij tenslotte al zijn kaarten op tafel. Hij doorziet de hele situatie, maar bereikt er niets mee: hij zal de lantaren - voor hem het symbool voor de mogelijkheid tot onafhankelijkheid - niet krijgen, hij zal evenmin als Diogenes de 'mens' vinden. De anderen beheersen de situatie en maken hem tot een machteloze bedrogene.

De journalist Appie schittert niet door adel,[61] maar bedriegt zowel de vader als de zoon. Als journalist is hij een beroepsbedrieger, die het publiek een vervalste werkelijkheid voorzet. Evenals zijn beleving van de erotiek, is ook zijn journalistiek een surrogaat. Als een blinde in gebogen lijnen in plaats van in rechte lijnen lopend, gedraagt hij zich als blind voor de situatie waarin zijn slachtoffer verkeert. Zijn houding is de oorzaak van Guibals wanhopige poging, terwijl hij tevens degene is die hem op de onontkoombare mislukking ervan wijst.

De journalist is het personale medium, door wiens geborneerde maar authentieke bril de gegevens gepresenteerd worden.

Het verhaal zou niet meer hetzelfde zijn, wanneer een auctoriale of in de blinde fotograaf gefixeerde personale vertelinstantie het standpunt zou zijn van waaruit de lezer de gebeurtenissen ervaart (vergelijk noot 57). In het eerste geval zou een 'betrouwbare verteller' (Booth) een brede objectief vertelde geschiedenis van de blinde fotograaf geven, in het tweede geval zou het verhaal in een subjectief verslag vanuit het standpunt van de hoofdpersoon geresulteerd hebben. Het verhaal dat de door het bedrog van de anderen veroorzaakte onmogelijkheid tot zelfverwerkelijking van de hoofdpersoon beschrijft, wordt echter verteld door een bijfiguur, en wel een journalist die van het bedrog zijn beroep maakt: niet alleen als verteller is deze ik onbetrouwbaar, als personage blijkt hij een van die anderen te zijn die de blinde fotograaf tot een machteloze bedrogene maken.

Het is duidelijk dat deze 'ik' niet slechts een 'waarnemer' (Booth) is. Hij heeft immers invloed op de gebeurtenissen, hij is zelfs de oorzaak van de 'ondergang' van de blinde fotograaf. Overigens kan men ook zonder Freud te citeren erop wijzen dat zijn tocht door het huis naar de donkere kamer een tocht is naar het diepere in de mens; het is tekenend dat dwars op deze weg naar het onderbewuste het bed van de moeder staat. Maar de journalist kan men toch niet als hoofdpersoon zien: zijn ervaringen op deze tocht glijden langs zijn dikke huid, er gebeurt niets met hem. Als 'handelend verteller' (Booth) is hij een bijfiguur.

Het verhaal over de blinde fotograaf, die gehinderd door het bedrog van de anderen zichzelf niet kan waarmaken, is de parabel over de in den blinde levende mens wiens 'inzicht' hem niet baat. Machteloos ziet hij toe hoe anderen hem zijn mogelijkheid tot zelfbevestiging en tot contact ontnemen. Evenmin als het voor een blinde mogelijk is als fotograaf een overdraagbaar beeld van zijn wereld te vervaardigen, is de mens opgewassen tegen de werkelijkheid. Niet alleen een blinde fotograaf is een paradoxale persoonlijkheid, in feite is elk mens dat (vergelijk p. 182, waar de journalist dit opmerkt).

Ondertussen vormt in dit verhaal de verhouding tussen teken en betekenis, tussen feit en symbool, tussen letterlijke en over-

drachtelijke zin, een probleem. Maar ook hier is het begrip ‘paradoxaal’ van toepassing. Het verhaal is geen logisch uitgewerkte metafoor. De fotograaf is immers echt blind, en dan zijn noch brillen, kijkers en fototoestellen, noch zaklantarens van belang. Anderzijds hebben al deze instrumenten een relatie tot kijken en zien. De verhoudingen zijn echter niet van logische aard, maar liggen in de sfeer van een irrationalistische symboliek. Zo geeft de blinde fotograaf in zijn wanhoop aan bril, kijker, fototoestel en lantaren een symbolische betekenis; de zaklantaren van de journalist krijgt voor hem een magische functie: deze zal hem redden. Surrealistische trekken treft men overigens ook aan in de topografie (het huis) en in de dialoog (het taalgebruik van de ouders). Deze surrealistische trekken doordringen de feiten van het verhaal en verschaffen aanwijzingen voor een symbolische interpretatie.

Tenslotte moet opgemerkt worden dat de humor in dit verhaal in ruime mate aanwezig is. Onder meer komt deze tot uiting in het hier en daar naar satire neigende beeld dat van de journalistiek gegeven wordt, in de absurde redeneringen van de vader en in het gebruik van het woordspel.

III

Het verhaal *De blinde fotograaf* besluit de bundel *Een landingspoging op Newfoundland*, die verhalen bevat geschreven tussen 1947 en 1957. Het staat daarin niet op zichzelf: de andere verhalen hebben een verwante thematiek. In het titelverhaal van de bundel speelt het bedrog een grote rol: het bedrog van de houtcontroleur kan niet op tegen dat van de anderen, hij trekt aan het kortste eind. Op deze basis is menselijk contact onmogelijk: evenmin als de blinde fotograaf slaagt de houthandelaar in zijn symbolische landingspoging. De veelbelovende jongeman in het gelijknamige sleutelverhaal past zich niet aan en moet mislukken. In *Het fossiel* lopen de pogingen van de eenzame geoloogpaleontoloog tot contact op niets uit. De absurde wraak van het door zijn omgeving gefnuikte genie is het thema van *Laura en de grammofoonplaat*. Ook in het groteske verhaal *De teddybeer* slaagt de hoofdpersoon er niet in zijn bedoelingen te realiseren.

Al deze verhalen zijn varianten op het thema van de onmogelijkheid van de door zijn omgeving gemutileerde mens om zichzelf te bewijzen, om de beperkingen van zijn eenzaamheid te doorbreken in het contact met de ander.

Het thema van *De blinde fotograaf* sluit geheel aan bij Hermans' wereldbeeld zoals dat uit zijn publikaties, zowel fiction als non-fiction, blijkt. Daar dit wereldbeeld al verschillende malen beschreven is, kan ik hier volstaan met een enkele opmerking.

De blinde fotograaf is een typisch Hermans-personage: een uitgestotene, wiens superioriteit door de anderen niet erkend wordt en die dan ook mislukt, een ‘wonderkind’ dat een ‘total loss’ wordt. Guibal is verwant aan de gefnuikte genieën die de hoofdpersonen zijn van het in 1967 gepubliceerde verhaal *De elektriseermachine van Wimshurst* (uit de bundel *Een wonderkind of een total loss*) en van het in 1944 geschreven verhaal *Manuscript in een kliniek gevonden* (uit de bundel *Paranoia*). De vader- en moederfiguur in *De blinde fotograaf* lijken op die in deze beide verhalen en overigens op die in het hele werk van Hermans.[62]

De in den blinde levende mens die voortdurend botst op de muur van ‘moedwil en misverstand’, die zichzelf niet kan realiseren, die met zijn waarheid machteloos staat tegenover de macht van de anderen, wandelt onder verschillende gedaanten in het hele oeuvre van Hermans rond. ‘Niemand hoeft zich te verwijten dat hij in den blinde leeft’, zegt de hoofdpersoon in de tussen 1962 en 1965 geschreven roman *Nooit meer slapen* na zijn mislukte tocht, als hij tot het inzicht komt dat hij geen inzicht heeft in zijn leven en zijn wereld.[63] In *De donkere kamer van Damokles*, geschreven tussen 1952 en 1958, dus in de periode waarin Hermans *De blinde fotograaf* schreef, is dit thema strak en consequent uitgewerkt.[64] De wanhoop waarin deze personages leven, brengt hen ertoe om aan bepaalde feiten symbolische betekenis te geven, een desperate magie die hun zelfbevestiging zou moeten bewerkstelligen. Zoals voor de hoofdpersoon van *Nooit meer slapen* het vinden van meteoorstenen een symbool is voor het ‘inhalen van de vader’,[65] zo is voor Guibal

het verkrijgen van de lantaren een symbool voor zijn vrijwording.

In deze situatie van de mens speelt het bedrog en de machteloosheid van het slachtoffer ervan een grote rol, bijvoorbeeld in de tussen 1946 en 1948 geschreven roman *De tranen der acacia's* en in *De donkere kamer van Damokles*.

In een toelichting uit 1960 bij zijn toneelstuk *De psychologische test* spreekt Hermans over 'het drama van elk menselijk individu [...] dat bedrogen uitkomt zelfs als het weet bedrogen uit te zullen komen'. In dit verband kan ook Hermans' antwoord op de vraag wat Multatuli ná zijn *Max Havelaar* te wachten stond, geciteerd worden: 'Voorts was vooral bedrogen worden zijn deel, en machteloze woede om het bedrog'.[66]

In verband met surrealistische trekken in het verhaal *De blinde fotograaf* moet opgemerkt worden dat deze al in Hermans' vroegste werk aanwezig zijn:[67] de dichtbundel *Horror Coeli* (1946) en de verhalenbundel *Moedwil en misverstand* (1948). Zijn belangstelling voor het surrealisme bemerkt men in zijn kritisch proza (onder andere in stukken in het tijdschrift *Literair paspoort*), terwijl irrationele tendenzen ook in later creatief werk optreden, met name in enkele andere verhalen in de bundel *Een landingspoging* en in de in 1956, dus in dezelfde periode als *De blinde fotograaf*, geschreven roman *De God Denkbaar Denkbaar de God*, waar overigens - in verband met een taalfilosofische problematiek - ook absurde redeneringen en woordspel een rol spelen.

Afkeer van de vervalsende journalistiek is bij Hermans verbonden met een hoge achting voor het schrijverschap. Niet alleen in de polemische verzameling *Mandarijnen op zwavelzuur* (eerste druk 1964) wordt 'hoernalistiek',[68] vooral wanneer schrijvers haar beoefenen, met hoon overladen, ook in het essay *Antipathieke romanpersonages* (uit 1960) komen uitspraken voor die men naast het verhaal *De blinde fotograaf* kan leggen, bijvoorbeeld: 'De journalist formuleert wat de massa denkt, de schrijver bestrijdt wat de massa denkt en brengt aan het licht wat de massa niet durft te denken'[69]; een uitspraak die men in verband kan brengen met Jung, volgens wie de kunstenaar in verbinding staat met het collectief onderbewuste, dat met diens persoonlijk

onderbewuste raakpunten kan hebben. In *De donkere kamer van Damokles* is (vanaf de tweede druk) een kranteartikel over de zaak-Osewoudt opgenomen, dat met zijn mengsel van halve waarheden en apert onzinnige meningen tot in woordkeus en zinsbouw een pastiche vormt van de berichtgeving in de pers. In verband met Céline merkte Hermans op: 'Vóór de oorlog werd er vooral over hem geschreven door het soort journalist dat de ene dag een voetballer, de volgende een filmster en de derde een wielrenner interviewt: die rare dokter die bijna de Prix Goncourt had gekregen voor een vies boek. Was hij werkelijk een monster?'[70]

De fotografie vormt een belangrijk element in een aantal werken van Hermans. In *De donkere kamer van Damokles* hangt het bestaan van de hoofdfiguur Osewoudt tenslotte af van een donkere kamer waar een foto zíjn waarheid aan het licht moet brengen. In *Nooit meer slapen* komt een beschouwing voor over de schijnbare objectiviteit van de fotografie: de fotografie verschaft de mens geen beeld van zichzelf maar slechts een reeks steeds wisselende foto's, hetgeen de kern vormt van Hermans' identiteitsproblematiek.[71] Hermans is een hartstochtelijk beoefenaar van de fotografie, werkte enige weken als volontair bij Nico Jesse, publiceerde hier en daar zijn foto's, had in 1960 een expositie van een aantal vaak surrealistisch getinte foto's, schreef enkele malen over fotograferen en werd eenmaal niet als schrijver maar als fotograaf geïnterviewd.[72] In een van zijn artikelen over fotograferen zegt hij, sprekend over de foto's van de onder invloed van het surrealisme ontdekte fotograaf Atget: 'Zij doen een beroep op onbewuste voorstellingen, kunnen daardoor niet altijd onmiddellijk begrepen worden, maar soms te sterker worden ondergaan'.[73] Deze uitspraak kan ook op het verhaal *De blinde fotograaf* toegepast worden.

De weg van fotografie naar biografie tenslotte loopt over Hermans' autobiografische boek *Fotobiografie*, Daarin staat een boxcamera afgebeeld waarmee het kind Hermans fotografeerde, 'verworven door cadeaubonnetjes van Sunlightzeep op te sparen', de camera van Guibal dus.[74] Met deze opmerking betrekking hebbend op de biografie van de auteur ben ik misschien wel even ver van dit verhaal verwijderd geraakt, als toen ik hierboven

sprak over de onvergetelijke beelden die het aan de biografie van deze lezer meegegeven heeft.

Eindnoten:

53 Recensie van Kees Fens in *De Tijd* 11 januari 1958 en van C.J. Kelk in *De Groene Amsterdammer* 25 januari 1958.

54 Behalve de in noot 53 genoemde recensies zie: Henk Hovinga in *De Typhoon* 3 mei 1958, Hans van Straten in *Het Vrije Volk* 3 mei 1958, B. Stroman in *Algemeen Handelsblad* 29 maart 1958, (A. van der Veen) in *Nieuwe Rotterdamse Courant* 15 januari 1958, *De Volkskrant* 18 november 1957. Het verhaal komt enige malen terloops ter sprake in: Michel Dupuis, *Eenheid en versplintering van het ik*. Een onderzoek naar thema's, motieven en vormen in verband met de problematiek van de enkeling in het verhalend werk van Willem Frederik Hermans (Hasselt 1976), zie index.

55 Vgl. noot 54. De waardering blijkt ook uit de omstandigheid dat het verhaal enkele malen in bloemlezingen is opgenomen: in *Van Vestdijk tot Vinkenoog* (samenst. Pieter Grashoff, Amsterdam 1969) en in *Meesters der Nederlandse vertelkunst na 1945* (bijeengebr. door Gust Gils en Bert Schierbeek, Amsterdam 1967, enkele herdrukken). Oversteegen uitte in de inleiding van een door hem samengestelde bundel Nederlandse verhalen zowel zijn bewondering voor *De blinde fotograaf* als zijn teleurstelling over Hermans' weigering aan deze bundel mee te werken: *Kort geding* (samengest. en ingel. door J.J. Oversteegen, Amsterdam 1963, enige herdrukken). Een Duitse vertaling verscheen onder de titel *Der blinde Photograph* in *Niederländische Erzähler der Gegenwart* (Hrsg. Pieter Grashoff, Stuttgart 1966). Adriaan Ditvoorst maakte naar het verhaal een gelijknamige film, die in 1973 uitkwam. We weten uit enkele interviews dat de auteur het tot zijn beste verhalen rekent: het interview van W.A.M. de Moor (zie noot 7) en van G. Luyendijk en A.G.J. Baeten in *Bourgond* (Eindhovens studentenblad) l (1961-1962), nr. 8-9 (30 maart 1962), p. 30.

56 Het verhaal is geschreven te Groningen in februari 1957, zoals aan het eind vermeld is. Kort na een voorpublikatie in *Podium* 12 (1957), nr. 3 (mei-juni), p. 160-184, volgde de eerste boekuitgave, als laatste verhaal van de bundel *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen* (Amsterdam, G.A. van Oorschot, november 1957); van hetzelfde zetsel volgden nog drie drukken, in 1966 (in feite verschenen in 1967), in 1971 en in 1977, de laatste dus in feite de 4de oplaag van de 1ste druk. Zoals meestal bij de werken van Hermans het geval is, vertoont de tekstgeschiedenis varianten; deze komen hier echter niet aan de orde.

57 Over dit point of view zie: Norman Friedman, ‘Point of view in fiction’, in *Theory of the novel*, Ed. Philip Stevick (New York-London 1967), p. 108-137; Franz K. Stanzl, *Typische Formen des Romans*, 6. Aufl. (Göttingen 1972); vgl. echter Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, 11th impr. (Chicago-London 1975), hfst. VI en XII. Men kan twee groepen ik-verhalen onderscheiden: het auctoriale ik-verhaal, waarin de ‘ık’ een alleswetende instantie is die van buitenaf het verhaal vertelt zonder deel te nemen aan de handeling, en het personale ik-verhaal, waarin de vertellende ‘ik’ tevens personage is en dan spreekt vanuit diens gezichtspunt. Deze laatste groep is te vergelijken met het personale hij-verhaal, waarbij de vertellende instantie gefixeerd is in het bewustzijn van één personage dat met de derde persoon aangeduid wordt (voorbeeld: *De donkere kamer van Damokles*).

58 Een toespeling op Harry Mulisch, *Het zwarte licht* (1ste dr. oktober 1956), waarover Hermans in een interview opmerkte: ‘De titel staat me al tegen’, in H.U. Jessurun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au*, (zie noot 12), p. 23.

59 Diogenes van Sinope (4de eeuw v. Chr.) meende dat men het lichaam moest trainen zo min mogelijk behoeften te hebben. Een van de anekdoten die over hem bekend zijn komt aan het eind van het verhaal nog ter sprake: hij zou in Athene op klaarlichte dag met een lantaren op zoek gegaan zijn naar een ‘mens’.

60 Zie noot 59.
61 De Groningse naam Appie is afgeleid van Adelbert = door adel schitterend: J. van der Schaar, *Woordenboek van voornamen*, 7de dr. (Utrecht-Antwerpen 1974), p. 19. Guibal is een Groningse achternaam (zie de telefoongids van Groningen) en heeft een gewone Nederlandse uitspraak; de naam verwijst door de klank naar oogbal; in het verhaal is Guibal een voornaam.
62 Voor een analyse van deze figuren in het werk van Hermans zie Dupuis (zie noot 54), p. 215 enz.
63 *Nooit meer slapen*, 14de dr. (Amsterdam 1977), p. 249.
64 Zie Frans A. Janssen, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, 2de opl., herz. (Amsterdam 1978).
65 Vgl. Hermans in het interview van Dirk Ayelt Kooiman en Tom Graftdijk (zie noot 51), p. 252.
66 Resp. *Drie drama's*, 3de dr. (Amsterdam 1974), p. 91 en *De raadselachtige Multatuli* (Amsterdam 1976), p. 67.
67 Vgl. ‘Hermans in 1945’, hierboven p. 15.
68 *Mandarijnen op zwavelzuur*, 4de dr., 3de opl. (Amsterdam 1977), p. 21, vgl. o.m. p. 7, 8, 13, 48, 62.
69 In de bundel *Het sadistische universum 1*, 11de dr. (Amsterdam 1977), p. 111, vgl. p. 112-114, 117.
70 In ‘Céline en de haat’ (zie noot 7), p. 16.
71 *Nooit meer slapen*, 14e dr. (Amsterdam 1977), p. 32-33; vgl. hieronder p. 109.
72 Over Jesse zie *Boze brieven van Bijkaart*, 3de herz. dr. (Amsterdam 1978), p. 293-301. Zijn foto's zijn o.a. gepubliceerd in *Het Vrije Volk* 27 oktober 1960 en 21 februari 1961 en in de hieronder te noemen publikaties. De tentoonstelling is besproken in *Het Parool* 31 oktober 1960. Over fotografie schreef Hermans o.m. in *Het Parool* 6 januari, 7 januari en 16 maart 1961 en in *Boze brieven van Bijkaart*, p. 262-267. Het bedoelde interview is dat van Dick van Ruler in *Spiegel* 29 maart 1969. In de *Who's who in the Netherlands 1962/1963* (Amsterdam 1962), p. 309 gaf Hermans als hobby's op: ‘experim. photography; rare surrealist books; making collages’.
73 In *Het Parool* 16 maart 1961.
74 *Fotobiografie* (Amsterdam 1969), p. (106-107). Vgl. het autobiografisch verhaal ‘Een toerist’, in *Snoecks 79*, p. 23.

Varianten in orde en chaos
Over de varianten in de tiende druk van *De donkere kamer van Damokles*

I

In juni 1971 verscheen te Amsterdam bij G.A. van Oorschot een nieuwe druk, de tiende, van *De donkere kamer van Damokles*. Op de verso van het titelblad treft de lezer het volgende lijstje aan:

> ‘Eerste druk november 1958
> Tweede herziene druk januari 1959
> Derde herziene druk augustus 1959
> Vierde druk oktober 1962[75]
> Vijfde druk oktober 1962
> Zesde druk februari 1963
> Zevende druk april 1966
> Achtste druk juni 1967
> Negende druk februari 1970
> Tiende, opnieuw herziene druk 1971’.

Eveneens in juni 1971 verscheen een door het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum samengestelde *Bibliografie van de werken van Willem Frederik Hermans*. Daar[76] leest men onder *De donkere kamer van Damocles*:

> ‘1958
> 1959: 2de herziene druk
> 1959: 3de herziene druk
> 1961: 4de herziene druk
> 1962: 5de herziene druk
> 1963: 6de herziene druk
> 1966: 6de [= 7de] herziene druk
> 1966: 7de [= 8ste] herziene druk
> 1967: 8ste [= 9de] herziene druk
> 1970: 9de [= 10de] herziene druk
> Aan de drukvermelding in de 4de t/m de 9de [= 10de] druk

> van deze roman is het woord “herziene” ten onrechte toegevoegd; de tekst van deze herdrukken is geheel gelijk aan die van de 3de herziene druk’.

Het gaat mij hier niet om de verschillen in het aantal drukken en in de data van verschijnen tussen beide lijsten, maar om de afwezigheid van het woord ‘herziene’ in de vierde t/m negende druk in de Van Oorschot-lijst, terwijl dit woord inderdaad wel op de verso's van de titelbladen van deze drukken vermeld staat. Een verklaring van zowel dit verschil tussen de beide lijsten als van de benaming ‘opnieuw herziene’ op de tiende druk voert naar de geschiedenis van de verhouding tussen auteur en uitgever.

‘In 1944 ontmoette ik uitgever Oorschot en liet hem *Conserve* lezen. Oorschot las, schrok en weigerde.’[77] Aldus begon het contact tussen Hermans en Van Oorschot.

Van september 1945 tot augustus 1946 werkte Hermans mee aan het tijdschrift *De Baanbreker*, ‘onafhankelijk socialistisch weekblad voor politiek en cultuur’, waarvan Van Oorschot in de eerste jaargang (1944-1945) redacteur was, in de tweede jaargang (1946) directeur. In 1946 verscheen bij hem een bloemlezing uit de gedichten van Focquenbroch, samengesteld en ingeleid door Hermans.

In het voorjaar van 1948 begon het door Hermans zo gehate[78] tijdschrift *Libertinage* (redactie Gomperts en Van Leeuwen) te verschijnen bij Van Oorschot, ‘met wie ik destijds niet op goede voet stond’.[79] Aan het eind van hetzelfde jaar ging het tijdschrift *Criterium*, waarvan Hermans redacteur was, tegen zijn zin op in *Libertinage*.[80] Hermans ging niet mee naar het nieuwe tijdschrift. Van november 1946 tot eind 1947 was inmiddels het grootste deel van zijn roman *De tranen der acacia's* in *Criterium* (uitgave Meulenhoff) verschenen; deze publikatie wekte enig schandaal: het aantal abonnees liep terug van 1600 tot 600; de literaire kritiek wees het werk als pornografie af en parodieerde het; een uitgave scheen onmogelijk.[81] Zo had De Bezige Bij bezwaren tegen toen pornografisch geachte passages; ook Van Oorschot weigerde het aanvankelijk (in 1947), maar tenslotte verscheen de roman in 1949 dan toch bij laatstgenoemde uitgever,

die later zou verklaren: ‘Hij kwam bij mij en ik merkte onmiddellijk dat het belangwekkend was en dat het volgende dat hij zou schrijven het ook zou zijn. Ik gaf het boek uit zonder er een woord in te schrappen of te veranderen’.[82] Dit laatste wordt bevestigd door een opmerking van de auteur tegenover Morriën, die het tegendeel beweerd had.[83] Blijft over de vraag in hoeverre de aan Van Oorschot ter hand gestelde kopij afweek van de *Criterium*-publikatie én van de oorspronkelijke versie (want de *Criterium*-versie was reeds gekuist[84]).

In 1950 was de uitgever aanwezig bij het huwelijk van zijn auteur.[85] In 1951 verscheen bij hem de roman *Ik heb altijd gelijk*. Toen hierop in mei 1952 in *Libertinage* met medeweten van de uitgever een ‘ironiserende kritiek op de politieke kant van de roman’ (Morriën), respectievelijk ‘lasterstukje van de eerste de beste journalist’ (Hermans) verscheen (geschreven door J.H.W. Veenstra), gaf dit aanleiding tot een conflict tussen auteur en uitgever: volgens Morriën verbrak Hermans alle relaties met zijn uitgever, omdat hij het onmogelijk achtte dat een uitgever een tijdschrift uitgeeft waarin afbrekende besprekingen van boeken van zijn auteurs verschijnen.[86]

Rond 1953 liet de auteur een accountantsonderzoek instellen in de boeken van zijn uitgever, omdat hij twijfelde aan de verkoopcijfers van *Ik heb altijd gelijk*.[87]

Vóór laatstgenoemde roman had Van Oorschot Hermans' essay *Fenomenologie van de pin-up girl* (1950) uitgegeven. In 1953 volgde de verhalenbundel *Paranoia*. Eind 1954 was er sprake van een uitgave van *Mandarijnen op zwavelzuur*, een verzameling polemische opstellen.[88] In februari 1955 verscheen, nog steeds bij Van Oorschot, slechts een gedeelte daaruit als brochure: *Het geweten van de Groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog*, nummer 1 uit de reeks *Mandarijnen op zwavelzuur*. Het stuk, dat tegen J.B. Charles gericht was, veroorzaakte een schandaal.[89] Op 15 april 1955 deelden de dagbladen mee dat Van Oorschot de reeks niet wilde voortzetten. Hij motiveerde zijn besluit in een uitvoerig ingezonden stuk in *Het Parool* (23 april 1955). Hij stelt zich geheel achter de inhoud van de brochure, die een afrekening bevat met de politiek van de derde

weg en met de anti-kapitalistische kunstenaars en intellectuelen, en spreekt over de auteur in termen van ‘vooraanstaand en begaafd letterkundige’ en diens ‘grote, venijnige, intelligente talent’; maar de discussie over de politieke strekking van de brochure is volgens de uitgever uitgebleven als gevolg van de wijze van polemiseren van Hermans, die personen en zaken niet scheidt (‘hetgeen zijn goed recht en mijns inziens zijn gelijk is’); de uitgever stelt zich eveneens achter de inhoud van het tweede deeltje van de reeks, dat over de communist Theun de Vries handelt, maar om hetzelfde gevolg te voorkomen zal dit werkje niet door hem uitgegeven worden. Hermans gaf een tweede deeltje (niet het stuk tegen De Vries) in eigen beheer uit (*De mandarijnenpers*, Groningen 1955), waarin hij onder andere enige onvriendelijke dingen over de uitgever zei.[90]

In de jaren die volgden op dit voorval publiceerde Van Oorschot nog *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1956), *Drie melodrama's* (1957, waaronder de in 1944 geweigerde roman *Conserve*), de verhalenbundel *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen* (1957) en de roman *De donkere kamer van Damocles* (1958).

Met een terugblik op het bovenstaande kan men de opvatting die de moeilijkheden in de relatie Hermans-Van Oorschot pas in de jaren zestig laat beginnen, wanneer *De donkere kamer* als eerste boek van Hermans een financieel succes blijkt,[91] in twijfel trekken.

Het grote conflict tussen auteur en uitgever zou het hele decennium van de jaren zestig in beslag nemen. Begin 1960 wilde de uitgever *De tranen der acacia's* uitbrengen in de Witte Olifantreeks, een serie goedkope boeken gemaakt volgens het foto-offset-procédé. De auteur weigerde omdat hij het niet eens was met de financiële gevolgen voor hem én omdat hij, ten gevolge van het gebruikte reproduktieprocédé, geen gelegenheid kreeg zijn tekst te herzien. Aldus de argumenten van de auteur die hij onmiddellijk nadat de uitgever ondanks deze weigering toch een ‘vierde druk’ van *De tranen* deed verschijnen, formuleerde in een *Waarschuwing*.[92] Het laatst genoemde argument (de herziening) heeft blijkbaar het zwaarst gewogen: de auteur werd niet moe

zijn ontstemming daarover uit te spreken,[93] maar hoe dit precies in elkaar zit wordt niet duidelijk. De uitgever zou zijn auteur wél gevraagd hebben een verbeterde versie van het werk te zenden: ‘Hermans heeft alle gelegenheid gehad veranderingen aan te brengen in de tekst, maar van die aanbiedingen heeft hij geen gebruik gemaakt’. De auteur echter ontkende dat de uitgever hem om een gecorrigeerde versie van *De tranen* had gevraagd: ‘Dat deed hij pas nadat hij halsstarrig geweigerd had enige garantie te geven, dat hij deze nieuwe versie ook werkelijk zou gebruiken’.[94]

Als ik het goed zie (ik heb alleen de hier in voetnoten opgegeven openbaar toegankelijke bronnen geraadpleegd), is een typografisch-technische verklaring van dit nietes-welles spel mogelijk. In een contract tussen auteur en uitgever staat gewoonlijk een bepaling waarbij de auteur bij een herdruk van het werk recht heeft op correctie van drukproeven. Daar tot voor kort een herdruk meestal opnieuw gezet werd, is het begrijpelijk dat de auteur het recht is toegekend erop toe te zien dat zijn tekst zonder nieuwe zetfouten gedrukt wordt. Wanneer nu een uitgever een herdruk in foto-offset naar een vorige druk brengt, kan hij beweren (wat Van Oorschot ook heeft gedaan), dat een drukproef voor de auteur overbodig is (de tekst is immers automatisch identiek, er is niet opnieuw gezet), heel goed beseffend dat de auteur alleen maar nieuwe, van de oorspronkelijke tekst afwijkende en bij dit foto-offset-procédé kostbare wijzigingen kan aanbrengen. Bij het juridisch steekspel dat dit aspect van de zaak tussen Van Oorschot en Hermans te zien geeft, ging het mijns inziens in wezen om een discrepantie tussen de betreffende bepaling van het contract en de veranderende typografisch-technische praktijk. Verwijzend naar een nieuwe reproduktie-techniek wilde de uitgever de auteur diens textuele verantwoordelijkheid voor een herdruk ontnemen.

In hetzelfde jaar 1960 ontwikkelde zich een tweede conflict, over de vertaalrechten van *De donkere kamer*. Op 4 januari 1962 daagde de auteur zijn uitgever voor het gerecht: hij eiste ontbinding van de reeds gesloten overeenkomsten voor de vertaling van *De donkere kamer* en stopzetting van de Witte Olifantedities van *De tranen* en van *Paranoia* (die aangekondigd was en in februari 1962 verscheen).[95]

Ondertussen werkte Hermans in opdracht van het bureau van de Collectieve Propaganda voor het Nederlandse Boek aan een eenakter, waarin hij de uitgever Oorwurm zijn schrijver Alceste laat vermoorden, waarna de uitgever onmiddellijk subsidie aanvraagt voor een luxe-editie van diens werken. De C.P.N.B. weigerde het stuk tijdens het boekenfeest te laten opvoeren.[96]

Van Oorschot reageerde op dit alles in mei 1962 met een dagvaarding tegen Hermans wegens belediging in diens hierboven genoemde artikelen *Waarschuwing* en *Repelsteeltje contra Hermans* en in een andere uitlating van de auteur;[97] hij eiste *f*9000,- schadevergoeding.

Vervolgens liet Van Oorschot, die van *De donkere kamer* in mei 1961 een 'vierde, herziene druk' had uitgebracht, in oktober 1962 een 'vijfde, herziene druk' verschijnen; deze edities zijn uitgevoerd in foto-offset naar de derde, door de auteur herziene druk. De schrijver stuurde in december 1962 een *Tweede waarschuwing tegen Van Oorschot*[98] de wereld in, waarin hij stelde dat hij geen enkele bemoeienis met deze drukken had gehad en dat ze niet door hem herzien waren, integendeel: hij liet de waarschuwing van een lijstje errata vergezeld gaan.

Op 7 januari 1964 werden de pleidooien in beide civiele processen voor de Amsterdamse Rechtbank gehouden[99] en op 3 april 1964 volgde de uitspraak: in beide processen werd de uitgever in het gelijk gesteld; de auteur werd wegens belediging van zijn uitgever veroordeeld tot het betalen van een schadevergoeding van *f*1500,- en de kosten van beide processen (*f*850,-).[100]

In 1967 bracht Van Oorschot een afzonderlijke Witte Olifant-editie van *Hermans is hier geweest*, één van de *Drie melodrama's*. Het werk was in foto-offset uitgevoerd: de drukfouten waren blijven staan.[101] De uitspraak van 1964 had de uitgever in het gelijk gesteld met betrekking tot zijn recht Hermans' werken *integraal* te herdrukken. De auteur spande een kort geding aan tegen zijn uitgever (29 juni 1967), omdat deze een *gedeelte* van een van zijn werken herdrukt had. De Groningse Rechtbank stelde de auteur in het ongelijk (10 juli 1967), maar het Leeuwarder Gerechtshof wees de eis van de auteur toe (5 maart 1968): het werk mocht niet meer afzonderlijk verkocht worden.[102]

De advocaten van de belligerenden hebben daarna nog contact gehad over het belangrijke punt van de herziening van nieuwe drukken. Hieruit is de gedachte van een arbitragecommissie voortgekomen, van welke de uitspraak door beide partijen als bindend geaccepteerd zou worden. Op 16 september 1970 stelde deze commissie (mr. Th. Limperg, voorzitter; J.J. Klant, vertegenwoordiger van de auteur; H. Brandenburg, vertegenwoordiger van Van Oorschot) de auteur op alle punten in het gelijk. Het vonnis werd bij de rechtbank gedeponeerd. Wegens te laag berekende honoraria moest de uitgever zijn auteur een groot bedrag uitkeren.[103] Op het punt van de correcties van de proeven stelde de commissie

> 'dat zij het standpunt van partij Hermans ten deze onderschrijven. Iedere uitgever die zichzelf en zijn verhouding tot zijn auteurs respecteert (en arbiters twijfelen er niet aan of dat is met partij Van Oorschot het geval) dient de auteur in geval van een herdruk drukproeven ter correctie en revisie te doen toekomen, aangezien een tenuitvoerlegging te goeder trouw van de uitgave-overeenkomst behelzende een clausule als hier bedoeld dat nu eenmaal met zich meebrengt'.[104]

Van Oorschot, die begin september zei: 'Ik zou het Nederlandse volk duidelijk willen maken wat er aan de hand is geweest. [...] Ik ben nooit kwaad op die man geweest. Ik vind nog steeds dat W.F. Hermans bij het merk Van Oorschot thuis hoort',[105] verklaarde na deze uitspraak: 'De zaak is met dit vonnis voor mij af. Ik heb geen behoefte aan een reactie'.[106] Hermans liet weten voor het grootste deel met de uitspraak tevreden te zijn,

> 'maar aan de andere kant, als de verhouding tussen een auteur en een uitgever zodanig is dat het contact zich tien jaar lang moet voortslepen in rechtszalen en via advocaten, begrijp ik niet dat een uitgever er niet in toestemt dat die auteur zijn boeken bij een ander uitgeeft'.[107]

Vanaf dit moment konden er in ieder geval weer werkelijk herziene drukken van Hermans' werken bij Van Oorschot verschijnen. En hiermee zijn we terug bij de beide lijsten van drukken van *De donkere kamer* die ik aan het begin van dit stuk citeerde. Thans is verklaard waarom de in 1971 verschenen druk zichzelf

als ‘opnieuw herzien’ afficheert en tegelijk waarom de aanduiding ‘herziene’ in het in die uitgave afgedrukte lijstje van drukken bij de vierde t/m negende druk ontbreekt, terwijl die in die drukken zelf wel afgedrukt is.

Over die aanduiding ‘herziene’ schreef Hermans in zijn *Tweede waarschuwing tegen Van Oorschot*:

> ‘Hij [= Van Oorschot] heeft een vierde druk van De donkere Kamer van Damokles in de handel gebracht, waarin gedrukt staat *Vierde, herziene druk*. Hij heeft ook een vijfde druk gedrukt, waarin staat *Vijfde, herziene druk*.
> Ik heb noch de vierde, noch de vijfde druk ooit onder ogen gehad voor ze gedrukt en wel in de handel waren, maar dat zal de drukkerspret wel niet drukken. Immers, de derde druk, die inderdaad nog door mij herzien is, was de ‘derde, herziene druk’.
> Van Oorschot heeft nu waarschijnlijk als volgt geredeneerd: wanneer ik een vierde, een vijfde druk uitbreng, dan mag ik die vierde en vijfde drukken ook wel *herziene* drukken noemen, zelfs al zijn ze identiek aan de derde druk, nee nog sterker, juist *omdat* ze volkomen identiek zijn aan de derde druk, in welke laatste immers staat dat het een *herziene* druk is’.[108]

In verband met deze gedachtengang kan men de hierboven geciteerde opmerking van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum zien over het woord ‘herziene’ in de vierde t/m negende druk (alle in foto-offset uitgevoerd). Deze opmerking is op zichzelf juist, maar het is de vraag of de notatie zowel in deze lijst als die in de tiende druk in bibliografisch opzicht wel acceptabel is. Zo is niet duidelijk of de derde druk identiek is aan de tweede, of dat deze opnieuw herzien is; variantenonderzoek leert dat het laatste het geval is. Er is dan echter een inconsequentie ten opzichte van de aanduiding van de tiende druk in het lijstje dat voor in deze uitgave afgedrukt is: dan zou ook daar kunnen worden volstaan met de vermelding ‘herziene druk’. Het is helaas zo, dat de Nederlandse bibliografische terminologie in dit opzicht te kort schiet. Na wat ik hierboven schreef over de verhouding uitgever-auteur, is het duide-

lijk dat de aanduidingen ‘herziene’ in deze lijst voortkomen uit de wens de textuele verantwoordelijkheid van de auteur ten opzichte van de verschillende drukken tot uitdrukking te brengen; anderzijds heeft de samensteller van deze lijst de verschillen tussen de drukken willen aangeven (de aanduiding ‘opnieuw’). Deze vermenging van twee geheel ongelijksoortige gedachten heeft tot bibliografische onduidelijkheid geleid. Elders heb ik voorstellen gedaan voor een terminologie voor het aanduiden van herdrukken, waarbij ik mij enerzijds baseer op een typografisch-technisch criterium (produktiewijze van het boek, gewaardeerd met de termen ‘druk’ bij opnieuw zetten, en ‘oplaag’ bij directe of indirecte herdruk van bestaand zetsel), en anderzijds op een textueel criterium (wijzigingen ten opzichte van de vorige editie, gewaardeerd met de term ‘herzien’).[109]

Na de definitieve regeling van het conflict konden dus door de auteur (opnieuw) herziene edities van de werken verschijnen die bij Van Oorschot onder contract staan (na *De donkere kamer* liet Hermans geen nieuwe werken meer bij deze uitgever verschijnen, De Bezige Bij wordt dan zijn belangrijkste uitgever). In 1971 verschenen in foto-offset mét wijzigingen *De donkere kamer van Damokles* en *Een landingspoging op Newfoundland*, terwijl bij de herzieningen van *Paranoia, De tranen der acacia's* en *Ik heb altijd gelijk* de tekstwijzigingen van dien aard waren dat het foto-offset-procédé niet toegepast kon worden: de tekst werd hier opnieuw gezet. In 1972 verschenen nog herziene uitgaven in foto-offset van *De God Denkbaar Denkbaar de God* en van *Drie melodrama's*.

De herziene druk van *De donkere kamer*, die ons hier aangaat, is een foto-offsetdruk naar een exemplaar van de derde (of latere) druk, maar met correcties en aanvullingen die in dat exemplaar geplakt en meegefotografeerd zijn. Deze varianten, waarover ik nu eindelijk zal gaan spreken, zijn soms in één oogopslag te zien, door verschil in afdruk (inktsterkte) ten opzichte van de oude tekst (bijvoorbeeld p. 71), door onregelmatige spatiëring wanneer de variant minder ruimte inneemt dan de oorspronkelijke lezing (bijvoorbeeld p. 351, r. 3 v.o.) en doordat ze

in een andere letter gedrukt zijn (een andere garamond - lettergieterijen hebben vaak een eigen garamond).[110] Het boek wordt verder nog ontsierd door te vet afgedrukte gedeelten, inktvegen, verschoven letters en dergelijke (bijvoorbeeld p. 98, 183, 312, 313, 375). De paginering is gelijk gebleven.

(Begin 1978 verscheen van *De donkere kamer* een elfde druk, een foto-offsetdruk naar de tiende druk en daaraan geheel gelijk, behoudens deze toevoeging aan het lijstje op de verso van de titelpagina: 'Elfde druk februari 1978'. De daarop volgende druk, verschenen begin 1979 maar gedateerd 'december 1978', herbergt meer dan een verrassing. Deze opnieuw herziene en geheel opnieuw gezette druk, uitgekomen ter gelegenheid van het bereiken van het totale oplagecijfer van 100.000 exemplaren, draagt niet de verwachte aanduiding van 12de druk, maar die van 21ste druk. Het lijstje van drukken op de verso van de titelpagina toont dat tussen de tiende druk uit 1971 en de elfde uit 1978 nog negen drukken verschenen zijn, die echter geen van alle als zodanig herkenbaar zijn: ze zijn alle onder de vermomming van de tiende druk uit 1971 de wereld in gestuurd. Omdat ik me hier alleen bezighoud met de tekstgeschiedenis tussen de derde druk uit 1959 en de tiende druk uit 1971, heb ik deze nieuwe druk en zijn varianten niet in het onderzoek betrokken.)

II

In verband met de hieronder volgende bespreking van de varianten in deze tiende druk van *De donkere kamer* is het goed hier nog even[111] op een enkel aspect van deze roman te wijzen. De hoofdpersoon, Osewoudt, wordt door zijn zich Dorbeck noemende dubbelganger in het verzet betrokken. Als Osewoudt na de oorlog zijn daden verklaart met een beroep op deze Dorbeck, blijkt deze onvindbaar. Bestaat hij wel? Is hij niet een hallucinatie, een door Osewoudts geest geschapen superego? Of is hij een handlanger van de Duitsers die Osewoudt gebruikt? In mijn opvatting ligt de essentie van het boek juist hierin dat men in de gegeven omstandigheden niet kan uitmaken of de figuur Dor-

beck bestaan heeft of niet. De roman is zodanig gecomponeerd dat voor geheel verschillende interpretaties wel argumenten gevonden kunnen worden, maar geen enkele kan volledig bewezen worden. Men kan dus niets bewijzen omtrent Osewoudt: de werkelijkheid van de mens is niet te achterhalen. De opvatting dat Dorbeck een hallucinatie is van een geesteszieke Osewoudt, is onder meer verdedigd door D. Betlem.[112]

Hieronder heb ik de varianten die de tiende druk van *De donkere kamer* vertoont ten opzichte* van de derde t/m negende druk geordend.[113] Wanneer een variant al door de auteur in de in december 1962 gepubliceerde *Tweede waarschuwing tegen Van Oorschot*[114] vermeld is, heb ik dat aangegeven door meteen achter het nummer het jaartal 1962 te noteren.

Nog één opmerking vooraf. Wanneer de auteur een wijziging aanbrengt die niet dezelfde ruimte inneemt als de oorspronkelijke tekst, gaat de typograaf schuiven met woorden en regels totdat het verschil weer 'ingehaald' is. Om dit 'verloop', zoals de typograaf dit schuiven noemt, zo veel mogelijk te beperken (het is kostbaar), wordt het vaak op alineascheidingen verhaald, al of niet met medeweten van de auteur. Varianten in alineascheidingen die het gevolg zijn van andere varianten (bijvoorbeeld p. 218), worden hieronder niet vermeld.

A

Verbetering van drukfouten.

1. (1962) p. 276, r. 15 v.o.: andere - anders.
2. (1962) p. 351, r. 3 v.o.: de - (is vervallen).

B

Wijziging van de spelling.

1. titel: Damocles - Damokles.

Hermans gebruikt de k-spelling voor Griekse woorden.[115]

2. (1962) p. 46, r. 8: electrisch - elektrisch.
3. p. 39, r. 19 en 40, r. 22: actentasje - aktentasje.

De k-spelling is de voorkeurspelling van de *Woordenlijst van de Nederlandse taal* (1954).

C

Wijziging in stijl.

1. p. 253, r. 2 v.o.: honger - gebrek.

Gezien de context een betere woordkeus.

2. (1962) p. 255, r. 9 v.o.: bukte - boog.

In deze context is het werkwoord buigen beter op zijn plaats; vergelijk p. 119, r. 20.

3. p. 295, r. 9 v.o.: O mijn lieveling, lispelde hij, het was...- O lieveling, lispelde hij. Jij bent de eerste. Het was...

Vergelijk de context.

4. p. 328, r. 4: Voorzichtig, trapje op! - Kijk uit! Trapje op!

De variant pas beter in de spreektaal van de marechaussee.

D

Wijziging van gegevens uit de werkelijkheid buiten de roman.

1. (1962) p. 320, r. 17-18: Secrets Act - Official Secrets Act.

Het gaat over de naam van een Engelse wet.

2. (1962) p. 338, r. 8 v.o.: Israël - Palestina.

3. (1962) p. 384, r. 3: Israël - Palestina.

4. (1962) p. 393, r. 12 v.o.: Israël - Palestina.

De staat Israël werd op 14 mei 1948 uitgeroepen; de roman eindigt op 27 december 1945. Op p. 380, r. 18 en p. 383, r. 13 wordt de naam Palestina wel gebruikt.

5. p. 410: aan het eind van de roman is toegevoegd: NASCHRIFT (1971)

'Ik kan hem zoeken als hij er niet is, maar hem niet ophangen als hij er niet is.

Men zou kunnen willen zeggen: "Dan moet hij er toch ook zijn als ik hem zoek".

- Dan moet hij er ook zijn, als ik hem niet vind, en ook als hij helemaal niet bestaat.'

Ludwig Wittgenstein

Deze tekst heeft Hermans al eens eerder geciteerd, in een context die handelt over de humor van de grillige voorbeelden waarmee Wittgenstein zijn meningen illustreert.[116]

Met dit citaat wordt het zoeken naar Dorbeck van een taalfilo-

sofische kant bekeken; in de taal is Dorbeck er, ook al wordt hij niet gevonden, want het werkwoord ‘zoeken’ is op een object gericht; tussen de werkelijkheid en de mens staat ook nog de taal als barrière.

E

Wijziging van inconsistenties binnen de romanwerkelijkheid.

1. p. 30, r. 20: een maand - twee maanden.

Op p. 39 is het 23 juli 1940. Wanneer men alle tijdsaanduidingen naloopt tussen p. 39 en p. 30 (vergelijk ook nog p. 369, r. 4 v.o.), komt men voor p. 30 uit op ca. 8 juli, dat is ongeveer *twee* maanden na de capitulatie (die ook in de romanwerkelijkheid op 14 mei valt, zie p. 268, r. 9).

Uit deze p. 30 kan men opmaken dat er ‘gisteravond’ een oproep in de krant heeft gestaan waarin de Nederlandse officier (de lezer weet dat dit een zekere Jagtman is) die twee Duitse krijgsgevangenen heeft laten executeren dringend verzocht wordt zich te melden. Op p. 375, r. 11 v.o. wordt meegedeeld dat Jagtman dat gedaan heeft op 20 juli 1940. Maar in de derde druk leest men op p. 374, r. 19-20: ‘Bij de eerste oproep in de krant is hij zich gaan melden’, hetgeen gezien p. 30 niet klopt; in de tiende druk is dit dan ook gewijzigd in: ‘Na die oproep in de krant [...]’ (zie hieronder nr. 15).

De variant ‘een maand - twee maanden’ leidt echter tot een conflict met de werkelijkheid buiten de roman (die in de roman nauwkeurig gevolgd wordt): op p. 30-31 is Turlings zojuist teruggekeerd uit krijgsgevangenschap; de Duitsers lieten de Nederlandse krijgsgevangenen in de eerste helft van juni vrij (in overeenstemming met de oorspronkelijke lezing van p. 30, r. 20), niet in de eerste helft van juli.[117]

De beide hier genoemde varianten slaan hen die menen dat Dorbeck een hallucinatie van Osewoudt is een argument uit handen. Betlem[118] stelt een constructie op waarin hij Dorbeck in de beide eerste contacten met Osewoudt identificeert met de zojuist genoemde Jagtman, terwijl vanaf het moment dat deze in Duitse gevangenschap verdwijnt (20 juli 1940), dat is te beginnen met het derde contact (p. 30 van de roman), Osewoudts

psychologische creatie ‘Dorbeck’ diens plaats inneemt. De beide varianten verstoren deze constructie: de derde ontmoeting vindt plaats ca. 8 juli, dat is lang voor Jagtman van het toneel verdwijnt. Overigens kan men de variant nr. 4 hieronder ook tegen Betlem uitspelen: het is niet Osewoudts zieke geest die hier een mededeling fantaseert, maar een ‘objectieve’ mededeling van de verteller. Vergelijk ook mijn commentaar bij nr. 13 hieronder.

2. p. 45, r. 10: derde oorlogsdag - eerste oorlogsdag.

Het gaat over de eerste ontmoeting tussen Osewoudt en Dorbeck, en die vond blijkens p. 23-24; p. 329, r. 4; p. 375, r. 10 plaats op 10 mei 1940.

3. (1962) p. 52, r. 10 v.o.: Drie jaar - Vier jaar.

Tussen deze p. 52 (2 juli 1944) en het laatste contact met Dorbeck (p. 42, 23 juli 1940) liggen vier jaar (vergelijk p. 135, r. 6; p. 379, r. 17).

4. p. 71, r. 21: toegevoegd: De man heet De Vos Clootwijk. Hij is ingenieur bij de Spoorwegen. Ik moet hem overhalen ons inlichtingen te verstrekken over Duitse troepenverplaatsingen.

In de roman worden de handelingen van Osewoudt nauwkeurig beschreven en verantwoord. Alles wat hij doet vloeit voort uit Dorbecks opdrachten. De lezer krijgt niet de indruk dat Osewoudts verbeelding hem tot daden aanzet. Nu komen er enkele plaatsen voor waar de hoofdfiguur handelingen verricht die door de verteller niet verantwoord zijn:

a. p. 138: Osewoudt gaat plotseling in Utrecht naar Ir. De Vos Clootwijk, in de mening dat de Engelse agente Elly daar geweest is. In de derde druk heeft Elly alleen gezegd dat ze ‘iemand in Utrecht’ (p. 71, r. 2 v.o.) moet spreken. De toevoeging op deze p. 71 in de tiende druk geeft Osewoudt meer gegevens. Bovendien deelt Dorbeck hem in de tiende druk, p. 135, r. 9 v.o. (zie hieronder nr. 8), mee dat deze ingenieur Elly heeft verraden, waardoor Osewoudts bezoek aan hem verklaard wordt (vergelijk wat hij op p. 318, r. 17-20 zegt: ‘Toen Elly Berkelbach Sprenkel gearresteerd was, omdat die meneer De Vos Clootwijk haar had aangegeven, ben ik naar die man toegegaan’, etc.; dit gegeven - en ook p. 317, r. 5-7 v.o. - zou anders in de lucht komen te hangen). Bovendien wordt door Dorbecks woorden een duide-

lijke lijn tussen Elly en Dorbeck gelegd. Osewoudts bezoek aan de ingenieur is nu verantwoord, dat wil zeggen: past binnen de structuur van de roman.

b. Op p. 96 begeeft Osewoudt zich naar het huis van Labare, waarover de lezer niet ingelicht is. Maar op p. 87, r. 14-16 wordt een toespeling gemaakt: 'Wij kunnen wel iemand gebruiken die kan fotograferen. Als je daaraan mee wil doen, kan ik ook wel ergens onderdak voor je vinden'. De lezer concludeert dat men later Osewoudt naar Labare verwezen heeft, waar hij films krijgt te ontwikkelen. Evenzo mag men concluderen dat Ebernuss Osewoudt het adres in Amsterdam (p. 255, r. 1 en r. 3 v.o.) tevoren opgegeven heeft.

c. Op p. 114, r. 3 draagt Osewoudt plotseling een bril. Maar de herkomst hiervan is op p. 78, r. 6-7 v.o. aangeduid.

d. Zie hieronder nr. 7.

e. Op p. 172, r. 9 v.o. blijkt plotseling dat Osewoudt en Marianne een afspraak hadden op het Muntplein te Amsterdam. De lezer is hierover niet ingelicht. Dit is een van de plaatsen in de roman waar een gegeven uit de lucht komt vallen (vergelijk p. 190 midden, waar Osewoudt een nog niet eerder genoemde achternaam blijkt te kennen). In deze gevallen echter kan men zeggen dat de verteller impliciet verwijst naar niet door hem verhaalde zaken. In het hier aangehaalde geval kan men stellen dat het niet nodig was een afspraakje zonder belang (ze gaan naar de film) van tevoren aan te kondigen.

5. p. 75, r. 9: zaterdagmiddag - volgende week zaterdagmiddag.

Deze variant hangt samen met die op p. 103, r. 1 (zie hieronder nr. 6). Als men de tijdsaanduidingen tussen p. 48 (29 juni 1944) en p. 103 naloopt komt men voor p. 75 op dinsdag 4 juli, en kan men op p. 103 op vrijdag 7 juli uitkomen. De gebeurtenissen spelen zich dan in dezelfde week af. Dat zou betekenen dat de dateringen op p. 75 en 103 zoals die in de derde druk gegeven worden geen correctie behoeven. Osewoudts mededeling op p. 92, r. 13-14 v.o. (het is dan donderdag 6 juli) tegenover Marianne: 'Binnen een week kom ik bij je terug, misschien al overmorgen' lijkt dan wel vreemd, want hij komt op p. 104, dat

is vrijdag 7 juli; maar, kan men zeggen, dat kon hij niet voorzien. Men kán op p. 96 zeven dagen invoegen, maar dat maakt de mededeling op p. 87, r. 16-17: 'Vannacht mag je hier blijven, desnoods morgennacht nog [...]' problematisch: waar is Osewoudt die zeven dagen dan geweest? Bovendien: op p. 105, r. 3 v.o. wordt over 'maandagavond' gesproken, waar, als men de gewijzigde dateringen in de tiende druk volgt, 'vorige week maandagavond' had moeten staan. In overeenstemming met de wijziging op deze p. 75 is de tijdsaanduiding op p. 103, r. 1 veranderd (zie hieronder nr. 6), maar niet de soortgelijke aanduiding op p. 331, r. 6 ('een paar dagen later'). De enige steun voor de genoemde varianten in de tiende druk is de mededeling op p. 141, r. 5 (in de derde druk is het dan zaterdag 8 juli, in de tiende druk zaterdag 15 juli), waar De Vos Clootwijk Osewoudt zegt dat Elly 'Vorige week woensdag' bij hem is geweest. Het zou mijns inziens juister zijn om op deze plaats de woorden 'Vorige week' te laten vervallen en op p. 75 en 103 de lezingen van de derde druk te handhaven.

Men komt in beide gevallen in moeilijkheden op p. 113, r. 8-9, waar gezegd wordt dat de landing in Normandië twee weken tevoren plaatsgevonden heeft: het is op p. 113 in de derde druk 7 juli, in de tiende druk 14 juli; de landing werd uitgevoerd op 6 juni. Onjuist is ook de mededeling op p. 114, r. 3-4, dat de bomen al bijna geel worden; het is namelijk 8 respectievelijk 15 juli.

6. p. 103, r. 1: die laatste dagen - die laatste tijd; maandagmiddag - vorige week maandag.

Zie hierboven nr. 5.

7. p. 135, r. 13-14: Je hebt van te voren een retour genomen - Je neemt van tevoren een retour Wageningen.

Op p. 144, r. 8 neemt Osewoudt een retour Amersfoort-Wageningen (vergelijk p. 147, r. 9-10), maar daarover heeft Dorbeck in de derde druk niets gezegd. De variant laat geen ruimte voor de mening dat Osewoudts verbeelding hier aan het werk is. Vergelijk hierboven nr. 4.

8. p. 135, r. 8-11 v.o.:

- Maar Dorbeck, ik ben niet meer in Voorschoten, ik...

De telefoon zei tuut tuut aan zijn oor.

- Dorbeck! Elly is verdwenen! En hoe kwam ze aan die foto die ik jou gestuurd had? Luister nu toch!...

-

- Dorbeck! Elly is verdwenen! En hoe kwam ze aan die foto die ik jou gestuurd had? Luister nu toch!...

- Elly is verraden in Utrecht door De Vos Clootwijk.

De telefoon zei tuut tuut in zijn oor.

Zie hierboven nr. 4a.

9. (1962) p. 182, r. 7: 23 juli 1941-23 juli 1940.

Een vergissing: zie p. 39; p. 199, r. 4; p. 232, r. 15; p. 236, r. 2; p. 375, r. 10.

10. (1962) p. 203, r. 7: roofmoordenaar - straatrover.

Uit p. 175, r. 18 blijkt dat Osewoudt wegens straatroof gezocht wordt; vergelijk p. 197, r. 3; p. 208, r. 8 v.o.; p. 323, r. 12.

11. (1962) p. 208, r. 15 v.o.: vier - drie.

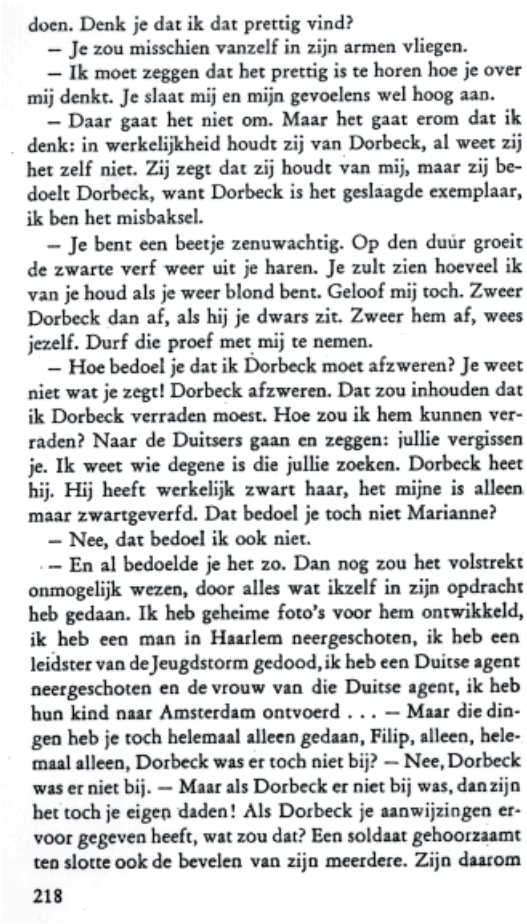
Het waren drie mannen die Osewoudt bevrijdden: p. 195, r. 6 v.o.; de vierde man zat in de auto: p. 196, r. 16-17 (vergelijk p. 209, r. 17; p. 334, r. 1 en p. 336, waar over vier mannen gesproken wordt).

12. (1962) p. 218, r. 9-10 v.o.: neergeschoten - neergeschoten, ik heb een leidster van de Jeugdstorm gedood (1962 heeft: ik heb een leidster van de Nat. Jeugdstorm vermoord; de lezing van de tiende druk geeft een ruimtebesparing, wat van belang is omdat het verloop zoveel mogelijk beperkt moest worden).

In de opsomming van Osewoudts daden is deze in de derde druk vergeten.

13. (1962) p. 329, r. 12: E. Jagtman, - (is vervallen).

De lezing in de derde druk betekent een fout van Osewoudt (zie p. 49, r. 9), maar dat is nog geen reden tot correctie: zijn uitspraken zijn voortdurend onderhevig aan misverstanden, vergissingen, verkeerde conclusies, enzovoort (zie hieronder). Osewoudt voert hier achteraf de identificatie Jagtman-Dorbeck verder door dan de feiten toelaten. De correctie komt dan ook mede voort uit de wens van de auteur de lezer die in deze identificatie redenen ziet voor de hallucinatie-theorie een argument te ontnemen (vergelijk hierboven nr. 1).



doen. Denk je dat ik dat prettig vind?
– Je zou misschien vanzelf in zijn armen vliegen.
– Ik moet zeggen dat het prettig is te horen hoe je over mij denkt. Je slaat mij en mijn gevoelens wel hoog aan.
– Daar gaat het niet om. Maar het gaat erom dat ik denk: in werkelijkheid houdt zij van Dorbeck, al weet zij het zelf niet. Zij zegt dat zij houdt van mij, maar zij bedoelt Dorbeck, want Dorbeck is het geslaagde exemplaar, ik ben het misbaksel.
– Je bent een beetje zenuwachtig. Op den duur groeit de zwarte verf weer uit je haren. Je zult zien hoeveel ik van je houd als je weer blond bent. Geloof mij toch. Zweer Dorbeck dan af, als hij je dwars zit. Zweer hem af, wees jezelf. Durf die proef met mij te nemen.
– Hoe bedoel je dat ik Dorbeck moet afzweren? Je weet niet wat je zegt! Dorbeck afzweren. Dat zou inhouden dat ik Dorbeck verraden moest. Hoe zou ik hem kunnen verraden? Naar de Duitsers gaan en zeggen: jullie vergissen je. Ik weet wie degene is die jullie zoeken. Dorbeck heet hij. Hij heeft werkelijk zwart haar, het mijne is alleen maar zwartgeverfd. Dat bedoel je toch niet Marianne?
– Nee, dat bedoel ik ook niet.
– En al bedoelde je het zo. Dan nog zou het volstrekt onmogelijk wezen, door alles wat ikzelf in zijn opdracht heb gedaan. Ik heb geheime foto's voor hem ontwikkeld, ik heb een man in Haarlem neergeschoten, ik heb een leidster van de Jeugdstorm gedood, ik heb een Duitse agent neergeschoten en de vrouw van die Duitse agent, ik heb hun kind naar Amsterdam ontvoerd . . . – Maar die dingen heb je toch helemaal alleen gedaan, Filip, alleen, helemaal alleen, Dorbeck was er toch niet bij? – Nee, Dorbeck was er niet bij. – Maar als Dorbeck er niet bij was, dan zijn het toch je eigen daden! Als Dorbeck je aanwijzingen ervoor gegeven heeft, wat zou dat? Een soldaat gehoorzaamt ten slotte ook de bevelen van zijn meerdere. Zijn daarom

218

'De donkere kamer van Damokles', 3de t/m 9de druk.

doen. Denk je dat ik dat prettig vind?
— Je zou misschien vanzelf in zijn armen vliegen.
— Ik moet zeggen dat het prettig is te horen hoe je over mij denkt. Je slaat mij en mijn gevoelens wel hoog aan.
— Daar gaat het niet om. Maar het gaat erom dat ik denk: in werkelijkheid houdt zij van Dorbeck, al weet zij het zelf niet. Zij zegt dat zij houdt van mij, maar zij bedoelt Dorbeck, want Dorbeck is het geslaagde exemplaar, ik ben het misbaksel.
— Je bent een beetje zenuwachtig. Op den duur groeit de zwarte verf weer uit je haren. Je zult zien hoeveel ik van je houd als je weer blond bent. Geloof mij toch. Zweer Dorbeck dan af, als hij je dwars zit. Zweer hem af, wees jezelf. Durf die proef met mij te nemen.
— Hoe bedoel je dat ik Dorbeck moet afzweren? Je weet niet wat je zegt! Dorbeck afzweren. Dat zou inhouden dat ik Dorbeck verraden moest. Hoe zou ik hem kunnen verraden? Naar de Duitsers gaan en zeggen: jullie vergissen je. Ik weet wie degene is die jullie zoeken. Dorbeck heet hij. Hij heeft werkelijk zwart haar, het mijne is alleen maar zwartgeverfd. Dat bedoel je toch niet Marianne?
— Nee, dat bedoel ik ook niet.
— En al bedoelde je het zo. Dan nog zou het volstrekt onmogelijk wezen, door alles wat ikzelf in zijn opdracht heb gedaan. Ik heb geheime foto's voor hem ontwikkeld, ik heb een man in Haarlem neergeschoten, ik heb een Duitse agent neergeschoten en de vrouw van die Duitse agent, ik heb hun kind naar Amsterdam ontvoerd . . .
— Maar die dingen heb je toch helemaal alleen gedaan, Filip, alleen, helemaal alleen, Dorbeck was er toch niet bij?
— Nee, Dorbeck was er niet bij.
— Maar als Dorbeck er niet bij was, dan zijn het toch je eigen daden! Als Dorbeck je aanwijzingen ervoor gegeven heeft, wat zou dat? Een soldaat gehoorzaamt ten slotte ook de bevelen van zijn meerdere. Zijn daarom de daden

218

'De donkere kamer van Damokles', 10de en 11de druk.

14. (1962) p. 363, r. 11: vier jaar - vijf jaar.

Deze p. 363 moet gedateerd worden tussen juli (p. 322, r. 4) en november 1945 (p. 367, r. 1). De tandarts zegt Jagtman in 1940 voor het laatst gezien te hebben. Maar in r. 18 van dezelfde pagina noemt hij als datum waarop hij hem voor het laatst gezien heeft augustus 1939. De correctie in de tiende druk moet dus zijn: zes jaar.

15. p. 374, r. 19-20: Bij de eerste oproep - Na die oproep.

Zie hierboven nr. 1.

16. (1962) p. 378, r. 1: 1946-1945.

Het is inderdaad 1945: vergelijk p. 384, r. 5; p. 395, r. 10.

17. p. 379, r. 19: drie dagen - vier dagen.

Uit p. 48-52 blijkt dat Elly vier dagen nadat Osewoudt de foto's had verstuurd opbelde. Maar gezien de context, een kranteartikel over de zaak Osewoudt vol halve waarheden (een persiflage op de berichtgeving in de krant), had een dergelijke onjuistheid kunnen blijven staan.

Niet gecorrigeerd is de inconsistentie op p. 169, r. 13 v.o.: retour Den Haag-Amersfoort, lees: Leiden-Amersfoort. Dat blijkt uit p. 144, r. 5. Er is een discrepantie tussen de foto van soldaten in uniform (p. 75, r. 4) en dezelfde foto maar dan met soldaten in pyjama (p. 45, 49, 330). (Dit is in de 22ste druk, verschenen in 1979, gewijzigd.)

Naast de hierboven onder de punten E 1 en 5 geconstateerde conflicten in de roman met de werkelijkheid buiten de roman, moeten nog twee plaatsen genoemd worden. Op p. 210, r. 9-10 v.o. wordt de Amerikaanse doorbraak in Noord-Frankrijk (30 juli 1944) gevierd; in de roman is het dan echter pas 13 respectievelijk 20 juli (derde respectievelijk tiende druk). Op p. 242 en 243 wordt de slag bij Arnhem (17 september 1944) genoemd; het is daar in de roman half november, en, gezien de context, kan die slag daar niet meer dan een maand geleden plaatsgevonden hebben.

De binnen de roman gegeven data waarop bepaalde gebeurtenissen zich afspelen correleren soms niet met elkaar. Op deze details ga ik hier niet verder in, ik geef één voorbeeld. Op p. 367,

r. 1 is het half november 1945. Maar op p. 378 en 384 worden een kranteartikel en een brief afgedrukt, gedateerd respectievelijk 18 en 19 oktober 1945. Het kranteartikel is in de tweede druk ingevoegd.[119]

Wanneer Osewoudt zich na de bevrijding verantwoorden moet, blijkt dat alle getuigen of omgekomen of onvindbaar zijn. In de eerste druk had de auteur een van die getuigen, Moorlag, na de bevrijding te onopvallend laten verdwijnen; dat is gewijzigd in de tweede druk: zie p. 339, 381.[120] Ook is in de tweede druk de mogelijke getuige, de N.S.B.'er Turlings, wat meer nadruk gegeven. Maar Osewoudt zwijgt tegenover de politie over deze compromitterende getuige (p. 386). Toch is het vreemd dat de politie deze man niet uit een antecedentenonderzoek of uit Osewoudts brief op p. 386 op het spoor gekomen is. Veel verduidelijken zou zijn getuigenis overigens niet.[121]

Naast de in de tiende druk gecorrigeerde inconsistenties vertoont de roman een aantal schijnbare inconsistenties, die in het geheel van de roman functioneel zijn. De roman toont dat de mens, gehinderd door zijn eigen psychologie, door de psychologie van anderen, door gebrek aan waarnemingsvermogen, door gebrek aan gegevens, door moedwil en misverstand, kortom door zijn menselijke constitutie, er niet in slaagt zichzelf waar te maken. Op verschillende plaatsen in de roman wordt zo'n hindernis gedemonstreerd.

Zo zegt Osewoudt tijdens de verhoren dingen die in tegenspraak zijn met wat de lezer kan naslaan. Soms komen deze afwijkingen voort uit vergissingen, hij herinnert zich allerlei details niet meer. Zo bijvoorbeeld op p. 329, r. 10 v.o., waar hij drie dagen overslaat in zijn verslag van de gebeurtenissen van p. 51. Op p. 356, r. 15-16 v.o. vraagt Osewoudt zijn oom of deze zich herinnert of hij hem indertijd over Dorbeck verteld heeft; dat heeft Osewoudt niet, zoals de lezer weet.

Maar op andere plaatsen gaat duidelijk Osewoudts verbeelding meespreken. Hij probeert dan de gegevens tot een kloppend geheel te maken, daarbij onbewust afwijkend van die gegevens. Op p. 370, r. 16-19 zegt Osewoudt dat Dorbeck hem meege-

deeld had dat de provocateurs die hem de foto's in handen gespeeld hadden, te Haarlem met medewerking van Osewoudt gedood moesten worden (vergelijk p. 371, r. 14-16 v.o.). Als men de betreffende passage terugzoekt (p. 36) ziet men dat Dorbeck spreekt over één provocateur en bovendien niets zegt over liquideren. Het verband dat zijn dubbelganger legt tussen deze mededeling en de aanslag te Haarlem komt voort uit zijn verbeelding, die orde legt in de gegevens die hem bereiken. Ook Osewoudts mededeling op p. 371, r. 10-12 v.o. dat Dorbecks boodschappers gezegd hadden dat de films leeg waren is onjuist: deze hebben niets gezegd omdat zij hem niet thuis troffen (p. 32-33), pas later zegt Dorbeck hem dat dit de inhoud van hun boodschap was (p. 36, r. 1-4). Overigens: de boodschappers waren niet vier dagen voor Dorbeck dit meedeelde geweest (p. 371, r. 12 v.o.), maar ongeveer tien dagen (zie de tijdsaanduidingen tussen p. 32 en 39).

Vóór de aanslag te Haarlem wordt Osewoudt geïnstrueerd: er moeten *twee* mannen in een kamer gedood worden (p. 39-40). Ter plaatse schiet hij echter op een *derde* man die de weg naar de kamer gewezen had (p. 41). Tijdens de verhoren doet Osewoudt het voorkomen alsof er *drie* personen gedood hadden moeten worden (p. 370): hij heeft de feiten onbewust aangepast aan zijn interpretatie. Volgens de Nederlandse politie was een van de drie mannen ‘goed’ en ten onrechte gedood, maar dat was niet de man die Osewoudt gedood heeft (p. 371-373; vergelijk p. 236); er is dus buiten zijn schuld iets misgegaan.

Het is ook Osewoudts verbeelding die hem ertoe brengt te menen dat hij door Dorbecks toedoen de eerste maal uit de gevangenis bevrijd werd (p. 271, r. 13-15 v.o.; p. 320, r. 9-10 v.o.); eerder noemt hij in dit verband Labare (p. 201, r. 12, vergelijk p. 207) en de ziekenhuisarts (p. 208, r. 17), alweer zonder over overtuigende argumenten te beschikken. Later blijkt dat deze bevrijding een valstrik van de Duitsers was (p. 355). Osewoudts mededeling dat zijn bevrijders de Duitse bewaker een spuitje gegeven hebben (p. 205, r. 9-10 v.o.), komt geheel voort uit zijn fantasie.

Ook zijn conclusie dat Turlings hem op de tram heeft zien

springen (p. 272, r. 13-14 v.o.) komt geheel voor zijn rekening.

In dit verband is het van belang erop te wijzen dat in het weinige (maar functionele!) dat de roman over zijn jeugd meedeelt een plaats figureert waar de twaalfjarige Osewoudt een verhaal van de onderwijzer aan zijn oom navertelt, maar er iets aan toevoegt dat de onderwijzer niet gezegd heeft (p. 8, r. 9-10; vergelijk p. 5, r. 1-8).

De varianten in de tiende druk overziend valt het op dat de meeste gerubriceerd kunnen worden in de afdeling E, de inconsistenties binnen de romanwerkelijkheid. De auteur heeft in de organisatie, dat is de verdeling van de gegevens over de pagina's van het boek, wijzigingen aangebracht. Achter de gepresenteerde visie op de gebeurtenissen kan de lezer een roman denken waarin alle visies recht wordt gedaan, waarin alle problemen opgelost zijn. Zo'n roman kan echter nooit samengesteld worden: het gaat er in *De donkere kamer* juist om te tonen dat de mens niet in staat is zichzelf, zijn verleden, zijn omgeving, zijn wereld te begrijpen. Welk spoor men in de roman ook volgt, men komt steeds uit bij mogelijkheden, nooit bij zekerheden.

Dit thema van de roman wordt geschraagd door de gekozen organisatievorm. De hechte structuur van deze organisatie in *De donkere kamer* is door verschillende critici geprezen.[122] De varianten van de tiende druk hebben deze structuur nog hechter gemaakt: in de roman moet alles kloppen om het thema dat juist inhoudt dat er niets klopt, gestalte te geven. De roman is een ordening die de chaos toont.[123] Hermans heeft in 1947 eens gezegd dat hij niet steeds gelukkig was met de varianten die Du Perron in latere uitgaven van zijn werk aanbracht: ‘Want Du Perron pretendeerde toch allerminst een schrijver te zijn die naar perfectie zocht’.[124] De varianten in de tiende druk van *De donkere kamer* getuigen wel van een wens tot perfectie. Over zijn eigen werken schreef de auteur: ‘in niemand's boeken staan zoveel drukfouten, spelfouten, stijlfouten, denkfouten, onafgemaakte gedachtengangen enz. als in de mijne’; hij maakt een onderscheid tussen dat wat er staat en dat wat er had moeten staan, tussen ‘de vorm waarin zij geschreven hadden moeten

worden' en de vorm waarin ze 'tenslotte zwart op wit zijn komen te staan': uit deze discrepantie komen de varianten voort: 'Het spijt mij zeer dat het niet mogelijk is de vorige drukken geheel te doen vernietigen en de eigenaars daarvan schadeloos te stellen met exemplaren van de laatste druk. Eigenlijk moest dat mogelijk zijn'.[125]

Eindnoten:

75 Een vergissing, lees: 'mei 1961'.
76 In *Raster* 5 (1971), nr. 2 (zomer), p. 323-324.
77 W.F. Hermans, *Mandarijnen op zwavelzuur*, 4de dr., 3de opl. (Amsterdam 1977), p. 19.
78 Voor de redenen zie *Mandarijnen*, p, 82-83.
79 *Mandarijnen*, p. 197; vgl. S. Carmiggelt die het tegendeel beweert in het artikel van Betty van Garrel en K. Schippers (zie noot 14).
80 *Mandarijnen*, p. 84, 196-198; vgl. Adriaan Morriën, *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben* (Amsterdam [1955]), p. 40-42.
81 Zie *Mandarijnen*, p, 84; W.F. Hermans, 'Mensbeeld en aanstoot', in *Houten leeuwen en leeuwen van goud* (Amsterdam 1979), p. 30-31; Hermans in het interview van G.H. 's-Gravesande (zie noot 7), p. 34 en in het interview van Henk J. Meier (zie noot 10), p. 65.
82 Zie *Mandarijnen*, p. 195-196; vgl. Morriën, *Gruwelkamer*, p. 30-31; Richter Roegholt, *De geschiedenis van De Bezige Bij 1942-72* (Amsterdam 1972), p. 93-94 (Roegholt schrijft abusievelijk dat Van Oorschot uitgever van *Criterium* was). Het citaat is uit een interview met Van Oorschot in *De Tijd*, Rai-boekenmarktbijlage, september 1970; vgl. Kees Fens, *Loodlijnen* (Amsterdam 1967), p. 133: 'De publicatie van *De tranen* was een in de literatuur moedige daad'.
83 *Mandarijnen*, p. 196; vgl. Morriën, *Gruwelkamer*, p. 31.
84 Morriën, *Gruwelkamer*, p. 30; *Mandarijnen*, p. 195; Roegholt, *De geschiedenis van De Bezige Bij*, p. 94-95; Hermans in het interview van Freddy de Vree (zie noot 16), p. 279.
85 Zie de anekdote die P. Rodenko vertelt in het artikel van Betty van Garrel en K. Schippers (zie noot 14).
86 Citaten resp. Morriën, *Gruwelkamer*, p. 37 en *Mandarijnen*, p. 199. De enige bron voor dit conflict is Morriën, *Gruwelkamer*, p. 38 (idem in het artikel van Betty van Garrel en K. Schippers, zie noot 14).
87 Zie: Red., 'Hermans contra Van Oorschot', in *Vrij Nederland* 13 januari 1962; W.F. Hermans, 'Repelsteeltje contra Hermans', in *Vrij Nederland* 3 februari 1962; Morriën, *Gruwelkamer*, p. 33.
88 *Mandarijnen*, p. 181.
89 Zie o.a. *Mandarijnen*, p. 181 en bijdragen van H.A. Gomperts in *Het Parool* 10 februari 1955 en 19 maart 1955.
90 Deze brochure is herdrukt in *Mandarijnen*, p. 181-199; opmerkingen over Van Oorschot op p. 181-182, 197. Vgl. *Het Parool* 19 april 1955 en 11 juni 1955; Hermans in het interview van H.U. Jessurun d'Oliveira (zie noot 12), p. 22.
91 Zo bijvoorbeeld Van Oorschot in het interview in *De Tijd* (zie noot 82) en Fens, *Loodlijnen*, p. 133.
92 Geschreven augustus 1961, gepubliceerd in *Podium* 16 (1961-1962), nr. 1 (oktober 1961), p. 3 van het omslag. Reactie van Van Oorschot in *Het Parool* 10 november 1961.
93 O.a. in 'Repelsteeltje contra Hermans' (zie noot 87); in het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis (zie noot 32), p. 45; in het interview van Hans Sleutelaar, Hans Verhagen en C.B. Vaandrager uit 1963, in *Scheppend nihilisme* (zie noot 3), p. 49; in het interview van Ischa Meijer uit 1970, in *Scheppend nihilisme*, p. 216; in *Het Parool* 8 oktober 1970 (= *Mandarijnen*, p. 258); in Red., 'Olifantsgeheugen', in *Vrij Nederland* 10 oktober 1970; in 'De spelling van

verspilling', in *Houten leeuwen en leeuwen van goud*, p. 139-140; in het interview van Freddy de Vree (zie noot 16), p. 277.

94 Resp. Van Oorschots raadsman in de pleidooien in het civiele proces (zie hieronder): *Nieuwe Rotterdamse Courant* 8 januari 1964, *De Tijd* 8 januari 1964, *Het Parool* 8 januari 1964, etc. (zie ook 'Hermans contra Van Oorschot', zie noot 87) en 'Repelsteeltje contra Hermans' (zie noot 87). Vgl. *Het Parool* 8 oktober 1970 (= *Mandarijnen*, p. 258).

95 Zie o.a. de berichten in *Het Parool* 5 januari 1962, *Nieuwe Rotterdamse Courant* 6 januari 1962, *Trouw* 6 januari 1962, *Het Vrije Volk* 5 januari 1962.

96 Zie Hermans' reactie in *Algemeen Dagblad* 7 februari 1962 en *Het Vrije Volk* 17 februari 1962. Het stuk, 'Uitgever Oorwurm', werd gepubliceerd in *Podium* 16 (1961-1962), nr. 6 (maart 1962), p. 241-252.

97 Nl. in het interview van G. Luyendijk en A.G.J. Baeten (zie noot 55). Zie voor deze dagvaarding o.a. *Het Parool* 12 mei 1962, *Trouw* 12 mei 1962. Hermans reageerde in *Podium* 16 (1961-1962), nr. 8 (mei 1962), p. 384 (= *Mandarijnen*, p. 228).

98 *Podium* 17 (1962-1963), nr. 3 (dec. 1962), p. 141-142.

99 Zie *Nieuwe Rotterdamse Courant* 8 januari 1964, *Het Parool* 8 januari 1964, *De Tijd* 8 januari 1964, etc.

100 Zie *Het Parool* 3 april 1964, *Algemeen Handelsblad* 3 april 1964, *Haagse Courant* 4 april 1964. Reactie van Hermans in het interview van Frans A. Janssen uit 1979, in *Scheppend nihilisme*, p. 25.

101 Zo staat een mededeling over de tijd van ontstaan tweemaal in het boek (p. 4 en p. 115, de mededeling op p. 4 is, met het titelblad en de nieuwe paginering, het enige dat opnieuw gezet is); ook de drukfouten zijn blijven staan, bijvoorbeeld op p. 12 'bijf' voor 'bijl'.

102 Zie o.a. *Het Parool* 30 juni 1967, 10 juli 1967 en 5 maart 1968; *De Volkskrant* 1 juli 1967; *Trouw* 1 juli 1967; *Het Vrije Volk* 30 juni 1967; *Algemeen Handelsblad* 16 maart 1968.

103 Zie *Het Parool* 8 oktober 1970 (= *Mandarijnen*, p. 258); Morriën in het artikel van Betty van Garrel en K. Schippers (zie noot 14).

104 Geciteerd in 'Olifantsgeheugen' (zie noot 93).

105 In *De Tijd*, Rai-boekenmarktbijlage, september 1970.

106 In *Het Parool* 8 oktober 1970 (= *Mandarijnen*, p. 258).

107 In *Het Parool* 8 oktober 1970 (= *Mandarijnen*, p. 258).

108 *Podium* 17 (1962-1963), nr. 3 (december 1962), p. 141.

109 Frans A. Janssen, 'Notities bij de aanduiding van herdrukken', in *Spektator* 4 (1974-1975), nr. 5 (februari 1975), p. 275-283.

110 Vgl. Hermans over deze wijze van correctieverwerking in *Mandarijnen*, p. 278.

111 Voor een zeer beknopte uiteenzetting van inhoud en thema van deze roman zie 'Het gelijk van Pyrrhon', hierboven p. 33; zie verder Frans A. Janssen, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, 2de opl., herz. (Amsterdam 1978).

112 D. Betlem, 'De geboorte van een dubbelganger' (zie noot 45).

113 Voor varianten in de 2de en 3de druk zie *Over De donkere kamer van Damokles*, p. 15; vgl. hieronder p. 75.

114 Zie noot 98.

115 Zie bijvoorbeeld de spelling Sokrates in *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen* (Amsterdam 1957), p. 127; *Het sadistische universum* (Amsterdam 1964), p. 64; *Een wonderkind of een total loss* (Amsterdam 1967), p. 46. Ter wille van de dateringen citeer ik hier de eerste drukken.

116 'Wittgenstein's levensvorm', in *Het sadistische universum* (Amsterdam 1964), p. 163 (11de dr., Amsterdam 1977, p. 181); het citaat is uit *Philosophische Untersuchungen*, in *Schriften* [I] (Frankfurt am Main 1960), p. 441, nr. 462.

117 Zie L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, dl. 4 ('s-Gravenhage 1972), p. 241.

118 Zie noot 45.

119 Zie Hermans hierover in het interview van H.U. Jessurun d'Oliveira (zie noot 12), p. 20.

120 Zie noot 119.

121 Zie noot 119.

122 Bijvoorbeeld in de recensies van Hans van Straten (in *Het Vrije Volk* 15 november 1958), J.J. Oversteegen (in *Vrij Nederland* 13 december 1958), Kees Fens (in *De Linie* 13 december 1958), Pierre H. Dubois (in *Het boek van nu* 12, 1958-1959, p. 81).

123 Vgl. Hermans' gedachten over de roman in ‘Experimentele romans’, in *Het sadistische universum 1*, 11de dr. (Amsterdam 1977), p. 108.
124 In ‘E. du Perron als leermeester’ (zie noot 42), p. 182.
125 Hermans in een bijdrage in *Schrijversdebuten* ('s-Gravenhage 1960), p. 89 (het stuk is eerder verschenen in *Het Vaderland* 16 oktober 1954); vgl. *Over De donkere kamer van Damokles*, p. 14-15.

Waarheid en dromen
Over *King Kong*

De Nederlander Christiaan Lindemans (hij werd om zijn grote gestalte King Kong genoemd), die gedurende de bezetting voor de Engelsen werkte, heeft tegen het eind van de oorlog zijn diensten ook aan de Duitsers aangeboden. Vlak voor het offensief bij Arnhem (dat op 17 september 1944 begon) is hij bij de Duitsers geweest. Heeft hij de geallieerde plannen voor de luchtlandingen bij Arnhem verraden? Het Arnhem-offensief is jammerlijk mislukt; naar aangenomen wordt heeft de oorlog daardoor zeven maanden langer geduurd, hetgeen onder meer de hongerwinter tot gevolg heeft gehad. Eind oktober 1944 wordt hij in België gearresteerd. Voor zijn zaak voorkomt is hij in de gevangenis om het leven gekomen (juli 1946), door zelfmoord naar men aanneemt. Enige jaren daarna heeft de Parlementaire Enquêtecommissie zijn zaak onderzocht. Zij is, niet unaniem, tot de conclusie gekomen dat hij op 15 september 1944 de Duitsers geen mededelingen heeft gedaan over het voorgenomen geallieerde offensief op Arnhem en dat hij in de gevangenis zelfmoord gepleegd heeft. Het verslag van de Enquêtecommissie over deze zaak is verschenen in 1950.[126] Het magnum opus van onze geschiedschrijver van de Tweede Wereldoorlog L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, is nog niet tot 1944 gevorderd, maar uit de voorstudie *De bezetting* blijkt dat zijn oordeel bij dat van de Enquêtecommissie aansluit:[127]

> ‘In de nacht van 14 op 15 september zendt de Engelse intelligence uit Antwerpen een boodschapper naar bezet gebied, Christiaan Lindemans, bijgenaamd King Kong, een half-psychopatische avonturier uit het verzet, man van doldrieste avonturen - en sinds een klein half jaar agent van de Abwehr. Hij heeft een jaar tevoren een van de officieren uit de staf van Prins Bernhard helpen ontvluchten naar Engeland. Hij

> wordt door die staf vertrouwd. Hij hoort veel - te veel. 15 september is hij bij Kiesewetter, hoofd van de Abwehr in bezet Nederland, en zegt hem: er komt een offensief naar de Zuiderzee, er komen luchtlandingen in Nederland. Kiesewetter vertrouwt hem niet, geeft het bericht niet door. De Duitse staven rekenen op luchtlandingen bij het Ruhrgebied, opperbevelhebber Model blijft met zijn staf vlak bij Arnhem zitten, in hotel de Tafelberg. Zaterdag 16 september. 's Avonds om zeven uur valt het besluit: morgen'.

Tussen 1952 en 1958 werkt Hermans aan de roman *De donkere kamer van Damokles*. 'Destijds putte ik veel van mijn stof uit de rapporten van de Parlementaire Enquêtecommissie, die jarenlang mijn dagelijkse lectuur zijn geweest. Een onuitputtelijke bron van inspiratie', zegt Hermans in 1962, eraan toevoegend dat *De donkere kamer* op het geval Van der Waals geïnspireerd is.[128] De auteur zal in deze jaren zeker ook de King Kong-story in de verslagen van de commissie geboeid gelezen hebben; *De donkere kamer* vertoont enkele reminiscenties aan deze geschiedenis (zie hieronder).

In oktober 1963 publiceert Hermans een nimmer door hem herdrukt artikel naar aanleiding van de verwikkelingen rond de verfilming van *De donkere kamer*. In dit artikel[129] wijdt hij twee pagina's (p. 42-44) aan het geval King Kong. Deze pagina's vormen de kern van het hier te bespreken toneelstuk *King Kong*;[130] fragmenten komen er letterlijk in terug. Hij uit kritiek op het werk van de Enquêtecommissie en wijst erop dat er een belangentegenstelling bestond tussen de Nederlanders en de Engelsen. De Nederlanders hadden er belang bij aan te tonen dat het vaderlandse verzet en het militaire bevel (met name de persoon van Prins Bernhard waar King Kong mee in contact gestaan had) niet beticht konden worden van stommiteiten en verraad waardoor de vijand de plannen voor de luchtlandingen bij Arnhem in handen kon krijgen. De Engelsen hadden er belang bij de schuld van het militaire fiasco van het Arnhem-offensief van hun militaire bevelhebbers (Montgomery!) af te schuiven en ondersteunden daarom graag de verraadtheorie. Over de conclusie van de

King Kong (Christiaan Lindemans) in 1944.

Enquêtecommissie die ik hierboven samengevat heb, schrijft Hermans: ‘De vaderlander geeft haar gelijk, de waarheidszoeker heeft het nakijken’.

In april 1967 krijgt hij van de Gemeente Amsterdam de uitnodiging een toneelstuk te schrijven. Van het drama dat hiermee aanvangt, noem ik hier slechts enkele punten, tenzij anders vermeld steunend op het verslag dat Hermans onder de titel *Wat Nederland niet op de televisie mocht zien* aan de uitgave van het toneelstuk *King Kong* toegevoegd heeft. Het stuk, *King Kong*, wordt in april 1968 ingeleverd. Inmiddels (januari 1968) heeft de NTS Hermans uitgenodigd tot het schrijven van een televisiespel, waarop deze in augustus van dat jaar *King Kong* inleverde, geen enkele hoop hebbend dat de Gemeente Amsterdam iets met het stuk zou doen. De NTS meldt onmiddellijk met de voorbereidingen van de realisatie begonnen te zijn. In november ontvangt de auteur van de Gemeente Amsterdam een nogal afwijzend juryrapport.

Bij de NTS is men in deze tijd uit zijn politieke slaap opgeschrikt: Hermans krijgt april 1969 een brief waarin erop gewezen wordt dat er ‘niet alleen artistieke maar uiteraard ook historische normen’ in het geding zijn; ook ‘het optreden van nog levende personen’ (Prins Bernhard treedt in het stuk even als personage op) heeft de NTS ertoe gebracht prof. L. de Jong om advies te vragen.

In een brief schrijft deze van mening te zijn dat Hermans in *King Kong* wat ik gemakshalve ‘het Engelse standpunt’ noem, verdedigt (hetgeen niet zonder meer uit het stuk af te leiden is, zie hieronder) en hij herhaalt zijn hierboven geciteerde passage uit *De bezetting*. Later blijkt dat de NTS van Hermans heeft verwacht dat hij, op grond van De Jongs oordeel, zijn stuk zou wijzigen. De Jong zal niet beseft hebben dat hij als TV-censor voor uit te zenden toneelstukken gebruikt is. Als de dan NOS geheten NTS in november 1969 ontdekt dat *King Kong* eerder in verband met een opdracht van de Gemeente Amsterdam is ingezonden, heeft zij het middel gevonden om het politiek gevaar van de schermen te weren, zonder overigens de auteur op de hoogte te stellen. Deze heeft in de jaren 1969 en 1970 in een

vijftal interviews zijn teleurstelling over het niet realiseren van zijn stuk uitgesproken. Zo zegt hij: 'Waarschijnlijk als ik een oud mannetje van tachtig jaar ben beleeft *King Kong* zijn 200ste voorstelling. Dan word ik voortgeduwd in een rolstoel of zo en kan ik het allemaal toch niet meer zo volgen'.[131]

Aad Nuis en Renate Rubinstein trekken *King Kong* in de Weinreb-polemiek: zij vermelden, zonder hun bron te noemen, dat het Nieuw Rotterdams Toneel, dat plannen heeft een stuk over Weinreb te maken, het stuk van Hermans geweigerd zou hebben.[132]

In september 1972 verschijnt dan het toneelstuk in druk. Kort daarop mag Nederland dan toch *iets* zien: op 6 oktober wijdt de NOS in het TV-programma *Uit de kunst* een item aan het boek, waarin de laatste scène van het stuk (p. 92-94) gespeeld wordt.

De hele kwestie komt in 1976 nog eens in de pers, naar aanleiding van het opzienbarende boek van Anthony Cave Brown, *Bodyguard of lies*, waarin het verraad van King Kong even aan de orde komt.[133]

Het toneelstuk vertoont enkele kenmerken van het documentair toneel. Het is een door commentaren afgewisselde dramatisering van de verhoren die de Enquêtecommissie omtrent de zaak King Kong tussen 1948 en 1950 gehouden heeft.

De personages kan men in twee groepen verdelen: historische (voornamelijk leden van de Enquêtecommissie en de door haar verhoorde getuigen) en fictieve (voornamelijk enkele demonstranten en een vader met zijn vragende zoontje; ook Clio, de muze van de geschiedschrijving, doet af en toe haar mondje open). De teksten van de historische personages 'zijn niet alleen naar de geest authentiek, maar meestal ook letterlijk' (p. 7). De tweede groep personages is het Hermansiaanse commentaar op deze historische uitspraken in de mond gelegd.

Het stuk telt vier tonelen. Het opent met een dialoog tussen de vader en zijn zoontje over het verband tussen democratie en waarheid. Democratie is die staatsvorm waarin alle burgers zich een oordeel kunnen vormen over wat er gaande is, doceert Pa,

daarom bijvoorbeeld heeft een Parlementaire Enquêtecommissie de zaak King Kong uitgezocht. Pa verwoordt dan het ‘Nederlandse standpunt’. Het zoontje personifieert het kinderlijke verlangen de waarheid te leren kennen.

Het eerste toneel vervolgt met de verhoren van de Enquêtecommissie van Duitse officieren van de contraspionage: er wordt een antwoord gezocht op de vraag wat King Kong de Duitsers over de plannen van de luchtlanding bij Arnhem vertelde, aan wie en wanneer (mogelijk heeft hij ook nog kort voor 15 september 1944 contact met de Duitsers gehad). Meteen al blijkt - en dit geldt voor het gehele stuk - dat de Enquêtecommissie op tegenspraken in de getuigenissen niet altijd ingaat, dat zij bepaalde vragen niet stelt, dat zij mensen van wie een belangrijke getuigenis kan worden verwacht niet oproept, dat zij het haar verschafte materiaal onzorgvuldig gebruikt. Wanneer getuige A verklaart: ‘B heeft tegen mij gezegd dat King Kong tegen hem gezegd heeft...’, dan wordt óf getuige B niet gehoord, óf deze verklaart iets anders, waar dan niet meer op ingegaan wordt; voor haar conclusies maakt de commissie dan een op niets gebaseerde keuze. De tweede groep personages (vooral de demonstranten) onderbreken het verhoor met interrupties die op deze tekortkomingen van de ondervragers wijzen. Het is voor elke lezer van Hermans nu al duidelijk waar het om gaat: tussen ons en de waarheid liggen zoveel natuurlijke en kunstmatige obstakels dat zij niet meer te achterhalen is.

In het tweede toneel spitsen de verhoren van Nederlandse verzetsmensen en militaire en burgerlijke functionarissen zich toe op de omstandigheden waaronder King Kong tenslotte op het hoofdkwartier van de Prins gearresteerd is. Het lange verslag van King Kongs koerierster is een dermate ongelofelijke warwinkel van gegevens uit de illegale wereld, dat Hermans het nodig acht hier (p. 34) nog eens expliciet te vermelden dat haar tekst letterlijk uit de bronnen is overgenomen: de werkelijkheid slaat alle verbeelding.

Een getuige die materiaal aandraagt dat het ‘Engelse standpunt’ kan ondersteunen, zegt dat de Nederlandse regering hem verzocht heeft over de zaak King Kong te zwijgen (p. 57); de commissie negeert deze verklaring.

In het derde toneel houdt men zich bezig met de vraag waar King Kong iets over de plannen voor Arnhem heeft kunnen vernemen en van wie. Prins Bernhard wordt een interview-tekst uit 1965 over zijn contacten met King Kong in de mond gelegd. Een demonstrant confronteert deze tekst meteen met een (later in de tekst verwerkte) verklaring uit de genoemde brief van De Jong aan de NTS, die in tegenspraak is met wat de Prins beweert, zodat zijn mening niet het laatste woord van de historicus is, maar een onderdeel wordt van de grote warwinkel...

De verhoren van het vierde toneel behandelen de omstandigheden waaronder King Kong de dood vond. Ook dit punt blijkt de commissie onvoldoende onderzocht te hebben.

De conclusie waartoe de commissie komt, heb ik hierboven al vermeld: King Kong heeft op 15 september 1944 de plannen voor het Arnhem-offensief niet verraden; hij is door zelfmoord om het leven gekomen.

Clio, die tijdens de verhoren al eens van haar voetstuk gevallen is, wordt naar de kelder van het museum gebracht: ‘Dat is de plaats waar de geschiedenis thuishoort!’ (p. 89). Het zoontje vat het stuk samen met: ‘Ik vond er niks an, pa. Wat is nu de historische waarheid? [...] Als de historische waarheid naar de kelder gaat, wat blijft er dan van de democratie over? [...] Ik vraag me af waarom de mensen zich zo druk maken over de dingen die er in de wereld gebeuren, als niemand achteraf precies weet wat er is gebeurd’ (p. 89-91).

Hiermee zou de kring van het stuk gesloten kunnen zijn. Maar er komt nog een dramatisch erg aangezette scène waarin de uit de dood opgestane King Kong optreedt. Hij zegt vermoord te zijn. Op de suggestie van zijn vriendin dat hij in opdracht van de Engelsen de Duitsers omtrent de plannen op een dwaalspoor heeft gebracht, zegt hij slechts, ‘satanisch’ lachend: ‘Ik heb Arnhem niet genoemd... op 15 september. 1944’ (p. 94), hiermee alles openlatend (immers, er zijn aanwijzingen dat hij ook nog vóór 15 september contact met de Duitsers heeft gehad, dat hij niet Arnhem maar Eindhoven heeft genoemd).

Elke samenvatting van een literair werk is een vervalsing. Wie het stuk leest zal geboeid zijn door de ingenieuze ordening van

het materiaal, waardoor de warboel van dit stuk recente geschiedenis getoond wordt - de conclusie van de Enquêtecommissie is dan een wanhopige poging om orde in de chaos te scheppen. Tot in de kleinste details van data en adressen spreken de getuigenissen elkaar tegen. Juist in dit perspectief doet de laatste scène enigszins aan als een op de Grand Guignol-leest geschoeide dramatische tour de force die niet geheel met de rest van het stuk convenieert.

De Hermansiaanse humor, als steeds vermengd met ironie en sarcasme, is volop aanwezig, onder andere in de verwerking van de onbenullige vragen van Jonkvrouwe Wttewaall van Stoetwegen, lid van de Enquêtecommissie.

Dat het toeval de wereld regeert, blijkt weer eens uit de omstandigheid dat prof. W.H. Nagel in zijn vertaling van een boek van een van de verhoorde Duitse officieren van de contraspionage de fout heeft gemaakt de naam van een belangrijke maar niet verhoorde getuige, de hierboven genoemde Kiesewetter, onherkenbaar te veranderen; Hermans laat Nagel even als personage optreden.

Over de kwaliteiten van het werk als toneel- of televisiestuk moeten anderen oordelen. Het zal niet gespeeld moeten worden op de zakelijke wijze waarop dat bij documentair toneel gebruikelijk is. Niet alleen de teksten van de fictieve personages vragen om een andere behandeling, maar de realisatie zal aan kracht winnen wanneer ook de presentatie van de teksten van de historische personages op niet-realistische wijze zal geschieden. In de spaarzame regie-aanwijzingen schrijft Hermans: ‘Alle uit opera en revue bekende middelen ter ondersteuning van de tekst zijn toegelaten’ (p. 12).

Wat ik in het stuk lees vat ik hieronder samen, het perspectief puntsgewijs verbredend.

a. De mening dat King Kong de plannen voor de luchtlandingen bij Arnhem niet aan de Duitsers verraden heeft, valt niet uit het aanwezige materiaal te bewijzen. Hetzelfde geldt voor de aangenomen zelfmoord van deze dubbelspion. In zijn hierboven genoemde brief aan de NTS zegt De Jong dat Hermans suggereert dat King Kong de plannen aan de Duitsers heeft doorge-

geven (p. 111). De Jong, die schrijft Hermans ‘misschien wel als de belangrijkste naoorlogse Nederlandse auteur’ te beschouwen en ‘sinds vele jaren een groot bewonderaar van zijn oeuvre’ te zijn, heeft geen oog gehad voor het typisch Hermansiaanse in het stuk. Het gaat er Hermans niet om het ‘Engelse standpunt’ te verdedigen of om een bijdrage te leveren tot de geschiedschrijving van een stuk recent verleden, maar om aan te tonen dat een algemeen aanvaarde mening niet gebaseerd is op sluitende argumenten en dat men zich met een schijnwaarheid tevreden stelt; het is volgens hem de vraag of men überhaupt wel in deze zaak tot de waarheid kan komen, of het überhaupt mogelijk is het verleden te kennen (zie verder onder punt e).[134]

b. De Enquêtecommissie heeft in haar taak gefaald, zij heeft onvoldoende materiaal verzameld en lichtvaardig conclusies getrokken. Het gaat er mij niet om na te gaan of Hermans' dramatisering van de zaak King Kong historisch juist is, of hij zijn bronnen goed gebruikt heeft - dat moet een historicus maar eens uitzoeken. Hier wil ik erop wijzen dat De Jong in zijn al geciteerde brief Hermans' kritiek op het werk van de commissie onderschrijft.

c. Nederland heeft belang bij de officiële visie op de zaak King Kong. ‘In elke gemeenschap, ook een democratische, kunnen vermoedens opduiken waarvan niemand wil dat zij zekerheden worden’, zegt Hermans in het voorwoordje bij zijn stuk (p. 7). Het is duidelijk dat de reactie van de NTS/NOS hiermee verband houdt.

d. De democratie, die de burgers in staat moet stellen zich een oordeel te vormen over wat hen aangaat, functioneert niet: zij neemt genoegen met een schijnwaarheid.

e. Op de achtergrond van het stuk speelt het waarheidsprobleem. Gebrek aan documenten, verkeerde conclusies, misverstanden, bewuste en onbewuste onwil, bedrog en de onbetrouwbaarheid van 's mensen psychologie maken dat de historische waarheid niet meer te achterhalen is. Het verleden van de mens is onkenbaar. De uiteindelijke conclusies kunnen niet meer dan een schijnwaarheid opleveren, die echter voor de waarheid gehouden wordt. ‘Wie het langst praat krijgt van de geschiedenis

gelijk' wordt aan het eind van *King Kong* gezegd. Dit laatste punt vormt het uiteindelijke thema van dit uiterst boeiend werk.

Ook dit werk van Hermans past geheel binnen zijn thematiek: zijn werken zijn, zoals bij schrijvers van het monolithische soort het geval is, steeds weer varianten in onderwerp en vormgeving op dezelfde themata. Het thema van de onkenbaarheid van de mens, zijn wereld en zijn verleden is al in zijn vroegste werk aanwezig.[135] In 1945 schrijft hij al dat 'historische waarheid' een van de waanideeën is waaraan de mensheid lijdt.[136] Ook de historische waarheid is een mythische: 'de realiteit is grotendeels een mythische realiteit, geconstitueerd door de algemene opinie van een groep, die uit al het waarneembare een aantal waarnemingen uitkiest en combineert tot een mythe'.[137]

In een interview heeft Hermans zelf het thema van *King Kong* aangewezen:

> 'Eigenlijk is het niet King Kong, die centraal staat in het stuk, het is de kwestie alweer van de betrouwbaarheid van het beeld van historische gebeurtenissen dat wij hebben. De geschiedenis van de verrader King Kong is een episode uit de geschiedenis van de Duitse bezetting. Maar dit detail is door de Parlementaire Enquête Commissie tot in details uitgezocht. In mijn stuk heb ik in hoofdzaak niets anders gedaan dan die verklaringen naast elkaar zetten, meestal letterlijk. En dan is de conclusie: niks, totaal niks. Dit is een lievelingsthese van me: alle dingen die de geschiedenis overlevert, zijn niets anders dan grote generaliseringen. Zo gauw je je in details gaat verdiepen dan stuit je op gebrek aan bewijs, alleen maar gebrek aan documenten, tegenstrijdige uitspraken enz.' Etc., ik citeer hier slechts een fragment.[138]

Zes jaar eerder, in het al genoemde artikel *Blokker en Bommel*,[139] schrijft Hermans met het oog op het geval King Kong:

> 'voor wie weet met welke voorzorgen de natuurkundigen zich omringen als zij bv. het smeltpunt van een metaal bepalen, of de brekingsindices van een kristal, is het duidelijk dat de waarheid van de historicus in vergelijking met die van de natuurkundige, *niet veel meer is dan een fabel, een mythe of*

> *het waansysteem van een paranoialijder*'. En hij vervolgt onmiddellijk met: 'Dit nu is het voornaamste punt waar het mij bij het schrijven van De donker Kamer van Damokles om begonnen was'.

Ook elders heeft de auteur verband gelegd tussen de zaak King Kong en de roman *De donkere kamer van Damokles*. Wanneer hij lezingen houdt, schrijft hij in 1969,[140] weet hij wat de mensen het liefst willen horen: 'de realiteit waarop *De donkere kamer van Damokles* is geïnspireerd. Over King Kong. Over de voor de Duitsers werkende Van der Waals die de dubbelganger was van de Engelse spionagechef Bingham'. Dat het geval Van der Waals de historische basis is geweest voor de roman *De donkere kamer* is bekend: Hermans zelf heeft daarop in de jaren 1959-1962 enkele malen gewezen (zie hierboven), en D. Betlem heeft in 1967 de historische bron (verslagen van de Enquêtecommissie) met de roman vergeleken.[141] Dat Hermans in het zojuist weergegeven citaat King Kong inklemt tussen *De donkere kamer* en Van der Waals, is niet toevallig: er zijn enkele reminiscenties aan de zaak King Kong in de roman te vinden. Zowel Osewoudt, de hoofdfiguur van de roman, als King Kong werden door de Duitsers gepakt, gewond naar het Haagse ziekenhuis Zuidwal gebracht, later door pseudo-illegalen 'bevrijd' om bij het verzet geen argwaan te wekken. Beiden slaagden erin om naar het bevrijde Zuiden te komen, maar werden gearresteerd, per vliegtuig naar Engeland gebracht en daar ondervraagd. Beiden werden ervan verdacht gedurende de bezetting een dubbele rol gespeeld te hebben. Beiden zijn, vóór het proces, in de gevangenis omgekomen. De verhoren van Osewoudt hebben een aspect gemeen met de verhoren van de getuigen in *King Kong*: men raakt verstrikt in een kluwen van halve waarheden, dubbelzinnige uitspraken, gissingen, onjuiste gevolgtrekkingen, oncontroleerbare uitspraken, ontbrekende bewijzen, enzovoort; men komt er niet uit.

Men komt er niet uit - ik heb elders[142] geprobeerd duidelijk te maken waar het in *De donkere kamer* om gaat. Iemand die zichzelf als verzetsman ziet, slaagt er niet in om na de oorlog

zijn daden te bewijzen. Ongecontroleerd en oncontroleerbaar bewijsmateriaal, gebrekkige documentatie, onbewijsbare veronderstellingen, omkeerbare conclusies, verkeerde interpretaties, naïviteit en bedrog, vooroordeel en misverstand - dit alles stapelt zich op tussen de hoofdpersoon en zijn verleden. In de roman worden verschillende verklaringen van zijn gedrag in de oorlog gegeven, maar geen enkele is bewijsbaar, dat wil zeggen aan anderen overdraagbaar: de gegevens schieten steeds te kort, al zijn de verkondigers van de verschillende meningen zich daarvan niet bewust. Deze roman toont met de middelen van de literatuur dat de werkelijkheid van de mens en van zijn geschiedenis onkenbaar is. - Het eerste werk van Hermans dat berust op de verslagen van de Parlementaire Enquêtecommissie heeft dezelfde thematiek als het tweede.

Een opvallend verschil tussen de roman en het toneelstuk vormt het ontbreken van een psychologische karakterisering van de personages in het stuk. In *De donkere kamer* heeft de auteur de hoofdpersoon in het raam van zijn psychologie geplaatst, zónder dat het werk een psychologische roman genoemd kan worden: de psychologie vertegenwoordigt één van de mogelijkheden tot verklaring van het geval Osewoudt. In het toneelstuk is van dit aspect afgezien.

Ik meen elders[143] aannemelijk te hebben gemaakt dat Hermans' roman *De tranen der acacia's* (geschreven in de jaren 1946-1948) in thema en verhaal een voorstudie kan worden genoemd van *De donkere kamer*: in dit oorlogsverhaal gaat het ook om de onkenbaarheid van de mens en van zijn leven. Tussen 1946 en 1968 heeft Hermans drie werken geschreven die in thema en verhaal een zeer nauwe verwantschap vertonen. De wereld waarin deze werken spelen is, met betrekking tot de thematiek, zeer functioneel. In het milieu van illegaliteit, dubbelspionnen en mystificaties verdwijnen de heldere zekerheden. In dat decor ziet men het Hermansiaanse wereldbeeld - ook met betrekking tot de visie van de wereld als jungle - als door een vergrootglas.

Eindnoten:

126 Enquêtecommissie regeringsbeleid 1940-1945, *Verslag houdende de uitkomsten van het onderzoek*. Dl. 4: *De Nederlandse geheime diensten te Londen. De verhoudingen met het bezette gebied* ('s-Gravenhage 1950): dl. 4A en B, *Verslag en bijlagen*, hfst. XVII, p. 686-704, met verwijzingen naar dl. 4C-1 en 4C-2, *Verhoren*.

127 *De bezetting*, dl. 5 (Amsterdam 1965), p. 61-62 (= editie Amsterdam 1966, p. 696).

128 In het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis (zie noot 32), p. 41; het laatste had de auteur al in lezingen die hij in de jaren 1959-1961 hield gezegd: zie bijvoorbeeld het verslag van een van deze lezingen in *Nieuwe Rotterdamse Courant* 11 november 1959.

129 ‘Blokker en Bommel’, in *Podium* 18 (1963-1964), nr. 1 (oktober 1963), p. 38-48.

130 *King Kong, gevolgd door Wat Nederland niet op de televisie mocht zien* (Amsterdam, De Bezige Bij, 1972). In 1978 verscheen het boek ook als *Bulk-boek* nr. 74 (Utrecht 1977 [= 1978]).

131 In het interview van Dirk Ayelt Kooiman en Torn Graftdijk (zie noot 51), p. 259.

132 Resp. in *Haagse Post* 13 mei 1970 en in *Vrij Nederland* 14 november 1970; vgl. Hermans' reactie hierop in *Het sadistische universum 2*, Van Wittgenstein tot Weinreb, 3de druk (Amsterdam 1976), p. 220-221. Het stuk is het NRT nooit aangeboden.

133 Zie Igor Cornelissen, ‘De prins en “de verrader van Arnhem”’, in *Vrij Nederland* 6 maart 1976. Zie ook Hermans over Cave Brown en King Kong in *Boze brieven van Bijkaart*, 3de herz. druk (Amsterdam 1978), p. 308.
134 Overigens kan opgemerkt worden dat Hermans, door de conclusie van de Enquêtecommissie af te wijzen, impliciet te kennen geeft de verraad-theorie ten minste als mogelijkheid te accepteren. Meer expliciet heeft hij dat gedaan in een terloopse opmerking over King Kong in *Boze brieven van Bijkaart*, p. 308.
135 Zie noot 39.
136 In ‘De vestalium castitate’ (zie noot 41), p. 718.
137 In *Het sadistische universum 1*, 11de dr. (Amsterdam 1977), p. 117.
138 In het interview van Rein Bloem uit 1969, in *Scheppend nihilisme* (zie noot 3), p. 163.
139 Zie noot 129.
140 *De laatste resten tropisch Nederland*, 5de dr. (Amsterdam 1978), p. 151.
141 D. Betlem, ‘Van Jean Paul tot Van der Waals’, in *Raster* 1 (1967-1968), nr. 1 (april 1967), p. 71-73; vgl. *Over De donkere kamer van Damokles*, p. 57-61.
142 Zie noot 111.
143 Zie ‘Het gelijk van Pyrrhon’, hierboven p. 34-35.

Een nieuwe tekenfilm
Over *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*

In 1949 schreef Hermans het verhaal *Lotti Fuehrscheim*.[144] De hoofdpersoon Bernard meent dat zijn lot op een of andere manier samenhangt met de naam Lotti Fuehrscheim, juist zoals het lot van Absalom verbonden blijkt met het woord kapsalon. Hij wil het geheim van dit verband dat zijn leven bepaalt achterhalen. Een hoogleraar in de filosofie verklaart tegenover Bernards broer:

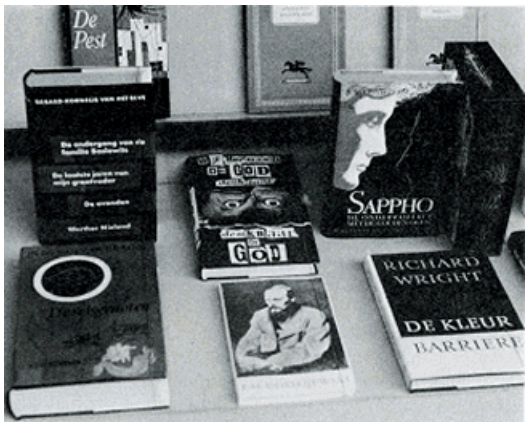
> 'Descartes en anderen, leidden af uit de wetenschap dat God *denkbaar* is, dat hij ook werkelijk *bestaat*. - Waar zouden wij aan toe zijn, als alles wat denkbaar is, ook werkelijk bestond? Ik zei "denkbaar", maar ook dat woord, "denkbaar" is hier eigenlijk misplaatst. Wanneer ik immers iemand beveel: "Kwadrateer de cirkel", doe ik niets anders dan drie woorden uit de taal grammaticaal correct tot een zin combineren. Méér echter doe ik niet, ik denk niet, immers het is onmogelijk dat iemand mijn opdracht ten uitvoer brengt: wat niet mogelijk is, is ook niet denkbaar. Wat ik zeg is doodeenvoudig zinloos, alhoewel grammaticaal correct. [... (volgt onder meer een Wittgenstein-citaat) ...] Het is mij bekend, dat de bezigheid, waar uw broer zich aan overgeeft: het oplossen van een schijnprobleem, het ontrafelen van een zinloos woordspel, er een is waar alle mensen zich aan schuldig maken, ja zelfs, dat er op de hele wereld maar enkele duizenden zijn (waaronder ikzelf) die zich - en dan nog in schaarse ogenblikken -, bezighouden met werkelijke problemen' (p. 176-177).

De problematiek van taal en denken, de vraag naar de bruikbaarheid van de taal voor het denken, is hier voor het eerst in Hermans' werk gesteld. In de roman *De tranen der acacia's* (1ste druk 1949) en ook wel in de roman *Conserve* (1ste druk 1947) had Hermans de onmogelijkheid van de mens om zichzelf en zijn

wereld te kennen beschreven.[145] De thematiek van *Lotti Fuehrscheim* sluit hierbij aan. Dat nu de taal als hindernis voor het denken als thema gebruikt wordt, hangt misschien samen met de colleges in de symbolische logica die de auteur in 1949 bij prof. Beth liep.[146] Later, in 1964, verklaarde hij dat *Lotti Fuehrscheim* en *De God Denkbaar Denkbaar de God* geen logisch-positivistische verhalen zijn, 'maar verhalen die daar als het ware naar ruiken, zoals een roman waarin een veldslag beschreven wordt niet volgens de krijgskunde geschreven is'.[147] In het verhaal uit 1949 komt de denkbaar-problematiek al voor (zie het citaat hierboven); hier, in 1964, trekt Hermans een tweede lijn tussen de beide verhalen.

De God Denkbaar Denkbaar de God,[148] een roman eigenlijk (151 pagina's), wijkt sterk af van de gebruikelijke verteltechnieken, het volgt niet de causale rechtlijnigheid van de meeste verhalen en romans, maar is eerder gebaseerd op associatie en spel. Het boek is surrealistisch, mythisch en symbolisch genoemd. Het vond weinig waardering,[149] maar de reeks exegeses die het teweegbracht toont de interesse van een aantal critici en het moeilijk begrijpelijke karakter van het boek.[150] De auteur, die verschillende malen heeft laten blijken zeer op dit werk gesteld te zijn,[151] heeft over de begrijpelijkheid ervan opgemerkt: 'Wie een tekenfilm kan begrijpen, kan ook mijn roman *De God Denkbaar Denkbaar de God* begrijpen'.[152]

Het boek vertelt het verhaal van de god Denkbaar ('alles is Denkbaar en Denkbaar is god!', p. 91 en passim), die op zoek is naar geheime papieren die hem pas werkelijk tot een machtige god zullen maken. Hij slaagt er niet in de papieren te krijgen en gaat ten onder; alleen een van zijn apostelen, de palingboer O. Dapper Dapper,[153] krijgt iets van het geheim te zien. Het thema van het boek is hetzelfde als dat van het verhaal *Lotti Fuehrscheim*: de relatie tussen taal en denken, de demonstratie van de schijnrelatie tussen de woorden en de daarmee aangeduide vraagstukken; wat in de taal denkbaar is, hoeft daarom nog niet tot de werkelijkheid van ons bestaan te horen. Maar in de roman is het thema speelser, minder betogend beschreven. Het boek is zelf een demonstratie van de principiële niet-referen-



'De God Denkbaar Denkbaar de God', 1ste druk.
(Foto W.F. Hermans.)

tialiteit van 's mensen taalgebruik. Het maakt de taal tot object, het wijst aldus op de machteloosheid van het instrument met behulp waarvan de mens zinvolle uitspraken over zichzelf en zijn wereld denkt te kunnen doen. Het boek wemelt dan ook van grappen op taalgebruik (onder andere veel woordspel), op de stijl van ambtenaren, journalisten, toeristengidsen en damesbladen, op de godsdienst uiteraard, op de commercie, op een aantal Nederlandse schrijvers. Een voorbeeld: ‘Bij haar hadden alle woorden zich al sedert jaren losgezongen van hun betekenis en als er eens ergens een woord vastgezongen raakte, hoefde men Mirabella Blom maar te roepen en zij zong ze weer los, waarbij zij zichzelf begeleidde op een donkersloot’ (p. 77). Boons *Kapellekensbaan*-stijl wordt geparodieerd (p. 135).

Hermans, die vaak zijn eigen werk commentarieert, heeft over de thematiek van *De God Denkbaar* opgemerkt: ‘Dit boek is vooral geschreven om aan te tonen dat we heel veel in ons dagelijks leven niet begrijpen, terwijl we doen alsof we het wel begrijpen’, en: ‘Het is een boek waarin diverse alfa-ideeën - zo kun je het boek onder meer opvatten - vanuit een soort bêta-gezichtspunt een halve meter in het luchtledige worden opgeheven’.[154] En dit is het grote thema bij Hermans: de onmogelijkheid voor de mens om, buiten de exacte wetenschappen, iets van zichzelf en van zijn wereld te weten te komen; hij leeft in wanen en in waansystemen en houdt deze voor de waarheid. Over de taal als vervalsend instrument in het bijzonder schreef hij het essay *Wittgenstein 's levensvorm*.[155]

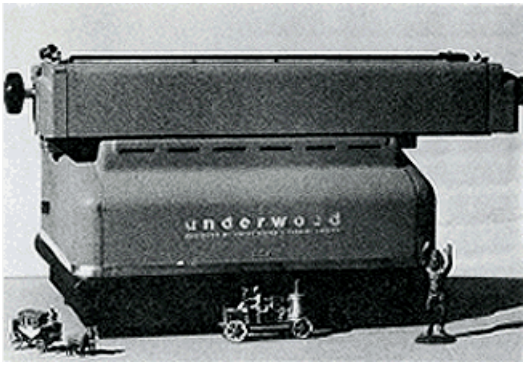
In 1959 zei Hermans over *De God Denkbaar*: ‘Ik ben nog steeds van plan om een vervolg te schrijven: *Het evangelie van O. Dapper Dapper*’.[156] Hij schreef dit werk veertien jaar later, tussen juni 1972 en februari 1973.[157] Het opent zo: ‘Vijf miljard jaren later was de wereld herschapen en O. Dapper Dapper liep. Het was een elektrische schrijfmachine waar hij uit voortkwam, want de levenslopen van apostelen werden in dat tijdperk niet meer met de hand beschreven’ (p. 9).

Bij dit citaat kunnen twee opmerkingen gemaakt worden. De eerste zin sluit aan bij de laatste van *De God Denkbaar*. De personages en situaties uit deze roman komen bijna alle terug in het

vervolg. Een personage beklaagt zich over de geringe aandacht die het in *De God Denkbaar* kreeg en revancheert zich in dit boek (p. 117). Enkele malen komt een bijna letterlijke herhaling uit *De God Denkbaar* voor (bijvoorbeeld p. 126, een grapje over de tijd). Ook in *Het Evangelie* komen twee intermezzo's voor die de geschiedenis van commissaris Kassaar bevatten; het eerste daarvan (p. 102) opent met een vervolg op de afgebroken zin waarmee het tweede intermezzo in *De God Denkbaar* eindigt (p. 110). Een aantal passages kan alleen begrepen worden als men het zeventien jaar geleden verschenen boek in het hoofd heeft (bijvoorbeeld p. 22, Faëma Milano). Aan het begin van het nieuwe boek is de prediker Dapper Dapper dan ook in het bezit van een exemplaar van een bloemlezing uit Nietzsche waarin één zin onderstreept is: 'Ewige Wiederkunft des Gleichen' (p. 11). Tenslotte moet nog vermeld worden dat in het nieuwe boek een analyse van *De God Denkbaar* verwerkt is (p. 119-129), terwijl Oversteegens commentaar op dit boek (vergelijk noot 150) geridiculiseerd wordt (p. 211-212).

Een tweede opmerking die men bij de geciteerde openingszin kan maken betreft de aanwezigheid van de schrijver-verteller in het boek. Op een elektrische schrijfmachine wordt het leven van Dapper Dapper geschreven. 'Laat de schrijver zich mogen noemen de schrijver van deze regelen', staat er even verder (p. 9). Deze 'Schrijver Dezes' spreekt hier en daar zijn lezer toe (bijvoorbeeld p. 17) en is voortdurend aanwezig met commentaar op de gebeurtenissen. *Hij* is de schrijver van het evangelie van Dapper Dapper. Ingewikkeld wordt het wanneer blijkt dat het boek grotendeels handelt over de pogingen van de apostel Dapper Dapper het evangelie van Denkbaar te schrijven.

Omdat de apostel in het bezit is van een duim zo groot als een dij, wordt voor hem een geweldig grote schrijfmachine geconstrueerd, maar ook daarop kan hij zijn boodschap niet schrijven. De apostel schrijft zijn evangelie niet. De titel van het boek kan dan alleen gelezen worden als de blijde boodschap *door* of *volgens* Dapper Dapper (vergelijk 'Het evangelie van Matthaeus'), als men het opvat als een verslag door 'Schrijver Dezes' over dat - niet tot stand gekomen - evangelie. Omdat echter de schrijver



De reuzenschrijfmachine van O. Dapper Dapper.
(Foto W.F. Hermans.)

de levensloop van Dapper Dapper zegt te beschrijven, kan men de titel beter opvatten als de door ‘Schrijver Dezes’ geschreven blijde boodschap van Dapper Dapper (vergelijk ‘Het evangelie van Jezus Christus volgens Matthaeus’) - het boek beschrijft immers Dapper Dappers ‘goddelijke’ carrière (prediking, triomf, ondergang, dood en opstanding). ‘Schrijver Dezes’ is de evangelist van een evangelie dat de mislukking van het schrijven van een ander evangelie beschrijft. Denkbaar en zijn apostel: beiden mislukken - o, eeuwige terugkeer van hetzelfde!

Het nieuwe boek herhaalt de thematiek van *De God Denkbaar*. Opnieuw gaat het om taal en denken, opnieuw wordt het vermolmde denken in godsdienst en alfa-wetenschap onder de loep genomen. Opnieuw krijgt de lezer een menigte grappen onder ogen. Vooral met het taalgebruik in de sociale wetenschappen (evalueren, stuurgroep, referentiekader, maatschappelijk vlak, enzovoort) wordt het hele boek door (227 pagina's) gespeeld. Een voorbeeld: ‘En dus kwamen er in deze aula heel wat invalide evaluaties op de proppen, hunkerend naar ook een plaatsje onder de zon, sommige voorzien van krukken, andere in door kleine elektromotoren voortbewogen invalidenwagentjes’ (p. 77-78). Veel plezier kan men ontlenen aan de vele aan universiteit en alfa-wetenschap gewijde passages. Hetzelfde geldt voor de vele grappen op godsdienst, politiek, commercie, journalistiek en literatuur. Een voorbeeld: een biljartbal zit onwrikbaar in Dapper Dappers mond: ‘Een krankzinnig idee kwam op in het geteisterde brein van de palingboer, namelijk dat ze moesten proberen de biljartbal tot het rooms-katholicisme te bekeren. Want het rooms-katholicisme is zelfs in staat massamoordenaars die tot levenslang veroordeeld zijn, uit de gevangenis te krijgen’ (p. 145). Ook in dit boek wemelt het van woordspel en van spelletjes die niet schrijvers worden uitgehaald (Van het Reve, opnieuw Boon, en anderen), bijvoorbeeld: ‘hoe zou begeleiding op een donkersloot de klanken van mijn instrument verdiepen. Want als een molière een soort schoen is en een voltaire een stoel, waarom zou een donkersloot dan geen blaasinstrument wezen, al was Donkersloot een langvergeten dichter en nooit zo beroemd als eerstgenoemden?’ (p. 141-142).

Ook in de vorm van het verhaal keert *De God Denkbaar* terug: ook nu wordt gebroken met de gebruikelijke romantechnieken; evenals in een tekenfilm is alles mogelijk. Opnieuw is het thema de speelse beschrijving van de warwinkel van het menselijk bestaan waaraan niet te ontkomen is, omdat de middelen die de mens bezit om zichzelf en zijn wereld bewust te maken ontoereikend zijn: zijn woorden verwijzen nergens naar.

Toch zijn er verschillen met *De God Denkbaar*. Door de invoering van de schrijver als personage zijn er meer mogelijkheden gekomen tot grotere vrijheid en speelsheid. Het nieuwe boek kan men een groteske noemen, een illusie verstorend, voortdurend verspringend spel, waarin zowel op materieel als op psychologisch vlak alles mogelijk is. Het valt dan ook niet te verwachten dat dit werk ook tot een serie exegeses zal inspireren: in de beschreven gebeurtenissen, de carrière van een goddelijke apostel vormend, kan ik geen symboliek meer ontwaren.

Een virtuoze stijl maakt dit boek tot voortreffelijk amusement. Een voorbeeld: de oude Nietzsche ontvangt zijn bewonderaars: ‘Het kwijl dat op zijn vest druipt houden zij voor ekto-plasma, voortgebracht door zijn wil tot macht. Het wordt opgevangen en ter ontkieming naar een weide gebracht, een groene weide met een Heilige Eik in het midden. Een speelweide; later, in de Eerste Wereldoorlog, als vuilnisstortplaats gebruikt. Daar is er, weer wat later, de eerste SS-man uit ontkiemd, want puin en vuilnis zijn bijzonder vruchtbaar, vooral wanneer de wil tot macht er wortel schiet’ (p. 161-162).

Vele passages zijn gebaseerd op associatie, bijvoorbeeld een discussie in de Amsterdamse gemeenteraad over de bouw van de reuzenschrijfmachine:

> ‘De enige maat waarmee men een schrijfmachine meten kan, dat is de typografische maat. De typografische maat die naar de naam van Cicero luistert.
> - O ja? En wat zegt-ie dan als je hem roept? interrumpeerde een communistisch fractielid.
> - Hij zegt: Quousque tandem, riposteerde de christelijke afgevaardigde’ (p. 175).

Een cicero is de maat waarmee de drukkers werken, met name

hun letter meten. De naam houdt verband met het lettercorps van vroege drukken van Cicero's werken. De geciteerde woorden van Cicero vormen het begin van de eerste rede *In Catilinam*. En het is het begin van deze tekst geweest waarin lettergieters en drukkers in hun letterproeven al in de achttiende eeuw hun letters en corpsen presenteerden. En het spel gaat nog verder: hoe lang is (een) C(c)icero dan wel? Een manslengte natuurlijk. Er wordt dan ook een reusachtige schrijfmachine gebouwd. De afmetingen daarvan kan men uitrekenen via de lengteverhouding cicero/Cicero.[158]

In het nieuwe boek ontmoet men ook echt Hermansiaanse uitspraken als: 'Ik huiver niet voor de dood doordat ik leven wil en het doel van mijn leven wil bereiken zoals mijn voorouders wilden, maar omdat ik niet in het graf wil stappen met deze gedachte: Het is allemaal nergens nodig voor geweest, je had evengoed nooit kunnen bestaan' (p. 198).

Heel amusant is de redenering in een passage over de Amerikaanse overheersing van de wetenschap in Nederland (p. 77-79): de stumperigheid van zowel degenen die de Amerikaanse boeken napraten als degenen die daarmee willen concurreren wordt met een onweerstaanbare logica gedemonstreerd.

Driemaal heeft Hermans de problematiek van taal en denken tot thema van een verhaal of roman gemaakt: in 1949 in de vorm van een betogend verhaal, in 1956 in de vorm van een symbolische verbeelding, in 1973 in de vorm van een groteske. De ernst neemt af, humor en satire nemen toe, maar hetzelfde blijft het besef: 'De wereld is een grote Babylonische spraakverwarring, waar alleen de exacte wetenschappen in zekere mate aan ontsnappen'.[159]

Eindnoten:

144 Geschreven te Parijs in september 1949 (p. 183 van de hieronder te noemen gebruikte uitgave); eerste publikatie in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 6 (1951-1952), eerste publikatie in boekvorm in de bundel *Paranoia*, 1ste dr. 1953; gebruikte uitgave: herz. uitg. (Amsterdam 1971).

145 Zie 'Het gelijk van Pyrrhon', hierboven p. 32.

146 Zie Fons Elders, *Filosofie als science-fiction* (Amsterdam 1968), p. 110 en Hermans, *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet*, 2de dr., herz. en uitgebr. (Amsterdam 1967), p. 93.

147 *Het sadistische universum 1*, 11de dr. (Amsterdam 1977), p. 197.

148 Geschreven in februari-april 1956 (p. 151 van de hieronder te noemen gebruikte uitgave); eerste publikatie in *Podium* 11 (1956), nr. 1 (januari-februari), p. 26-64; nr. 2 (maart-april), p. 90-128; nr. 3 (mei-juni), p. 133-174; eerste publikatie in boekvorm in 1956, gebruikte uitgave: 3de [= 5de] dr. (Amsterdam 1977).

149 Zie onder andere uitgever Van Oorschot in de blurbtekst op het stofomslag van Hermans' in 1957 verschenen bundel *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen* ('in het geheel niet verkocht [...] kritiek stond in het algemeen afwijzend [...] onbegrepen werkstuk') en G. Stuiveling, *Hermans, Willem Frederik*, in *Moderne encyclopedie der wereldliteratuur*, dl. 3 (Hilversum z.j.), p. 597 ('geen weerklank').

150 Met name J.J. Oversteegen, 'Chinese wijsheid', in *Merlyn* 1 (1962-1963), nr. 3 (maart 1963), p. 29-53; R.A. Cornets de Groot, 'Denkbare tautomerie', in idem, *De zevenstroom* (Amsterdam 1967), p. 37-68; F. de Vree, 'De God Denkbaar Denkbaar de God', in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 20 (1967), p. 726-753; Hanneke Paardekooper-van Buuren, 'Wat stond er op de stempel van de boomvaren?', in *Raam* nr. 73 (februari-maart 1971), p. 34-42; Ad Zuiderent, 'De berg, de olifant en de muis', in *Raster* 5 (1971), p. 297-316; Dirk Verbruggen, *Beschrijving en functie van enige stilistische patronen in 'De God Denkbaar Denkbaar de God' van Willem Frederik*

Hermans (licentiaatsverhandeling Kath. Univ. Leuven; gestencild). Volgens J.G.M. Weck en N.S. Huisman, *W.F. Hermans* (*In contact met het werk van moderne schrijvers*, dl. 3), 3de dr. (Amsterdam-Antwerpen 1975), p. 48 heeft Hermans zijn waardering voor het artikel van mevr. Paardekooper uitgesproken.

151 Zie o.a. in het interview van Hans Sleutelaar, Hans Verhagen en C.B. Vaandrager (zie noot 93), p. 57.

152 TV-interview van Andreas Burnier, uitgezonden op 5 februari 1969; citaat ook in de *Arnhemse Courant* 6 februari 1969; zie ook het in noot 93 genoemde *Gard Sivik*-interview, p. 57 en het interview van H.U. Jessurun d'Oliveira (zie noot 12), p. 21.

153 Geïnspireerd op de destijds befaamde sekte rond Lou de Palingboer. De naam O. Dapper Dapper is ontleend aan de zeventiende-eeuwse geograaf Olfert Dapper.

154 Resp. het in noot 93 genoemde *Gard Sivik*-interview, p. 58 en het interview van Dirk Ayelt Kooiman en Tom Graftdijk (zie noot 51), p. 255.

155 Geschreven in 1964; opgenomen in de bundel *Het sadistische universum 1*, 11de dr. (Amsterdam 1977).

156 In het interview van Jessurun d'Oliveira (zie noot 12), p. 21.

157 P. 227 van de hieronder te noemen gebruikte uitgave. Fragmenten verschenen in *Raster* 6 (1972), nr. 4 (winter), p. 412-428 en in het gelegenheidsuitgaafje *Meditaties* (Haren, De Mandarijnenpers, 1973). De eerste druk verscheen in oktober 1973: Schrijver Dezes, *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*. Een vervolg op De God Denkbaar Denkbaar de God. Met een voorwoord van Willem Frederik Hermans (Amsterdam, De Bezige Bij, 1973); gebruikte uitgave: 2de herz. dr. (Amsterdam 1977).

158 Zie over de grootte van deze reuzenschrijfmachine *Boze brieven van Bijkaart*, 3de herz. dr. (Amsterdam 1978), p. 51. In dezelfde periode waarin hij aan *Het Evangelie* werkte schreef Hermans 'De ontwikkeling van de schrijfmachine', in *Uitgave ter gelegenheid van de Typiade* (Amersfoort 1972), 2 drukken; deze tekst werd herdrukt als inleiding in *Bijzondere tekens* (Antwerpen 1977).

159 Hermans, *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet* (zie noot 146), p. 53.

Leve de democratie!
Over *Periander*

Midden 1973 werd bekend dat de VPRO zes televisiespelen zou gaan uitzenden die bewerkingen zouden zijn van verhalen uit de *Historiën* van de Griekse geschiedschrijver Herodotus. De stukken zouden geschreven worden door Blokker, Frenkel Frank, Hermans, Mulisch, Nooteboom en Ferdinandusse (*De Volkskrant* 7 augustus 1973; vergelijk idem 5 februari 1974).

Helaas moet gezegd worden dat het hele plan een ramp werd. Tussen 1974 en 1976 werden vijf spelen uitgezonden, die door zowat alle televisiecritici lachend de Hilversumse grond ingestampt werden: Blokker, *De dief*; Frenkel Frank, *De steen*; Hermans, *Periander*; Nooteboom-Blokker, *Gyges en Kandaules*; Mulisch, *Volk en vaderliefde*. Hermans' bijdrage werd, in een bewerking en onder regie van Ruud van Hemert, op 21 januari 1975 uitgezonden. Het vertoonde week nogal af van wat Hermans geschreven had,[160] hetgeen controleerbaar was doordat de auteur zijn tekst in november 1974 gepubliceerd had.[161] Blijkens een mededeling op de laatste bladzijde schreef Hermans zijn stuk tussen juli en oktober 1973.

Herodotus schreef zijn *Historiën* ca. 440 v. Chr. Het hoofdthema wordt gevormd door de oorlog tussen de Grieken en de Perzen. Zijn stof baseerde hij op geschriften van voorgangers en op materiaal dat hij tijdens zijn reizen verzamelde. Bekend is zijn novellistische verteltrant, een van de redenen waarom zijn werk de bron voor een aantal dramatiseringen kon worden.

Een uitvoerig overzicht omtrent Periander, ca. 600 v. Chr. tiran van Korinthe, geeft Schachermeyr in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 19 (1938). Hij geldt als het prototype van een tiran, maar wordt tevens tot de Zeven Wijzen uit de Oudheid gerekend, omdat van hem een aantal moraliserende aforismen bewaard zijn (mogelijk zijn ze

later aan hem toegeschreven). Deze dicta (onder meer door Erasmus verspreid) zijn brave opwekkingen tot een ethiek die in werkelijkheid mijlenver van de auteur afstaat: ‘Weest dezelfde voor uw vrienden in voorspoed en tegenspoed’, ‘Welke belofte je ook doet, houd je eraan’, ‘Verraad geen geheimen’, etc. Cynisch is vooral: ‘Democratie is beter dan tirannie’. Zijn bewind, hoewel tiranniek en bloeddorstig, betekende een hoogtepunt in de geschiedenis van Korinthe: het voerde het land tot economische bloei en bracht een aantal sociale regelingen tot stand.

Periander kwam in conflict met zijn zoon Lykofron, nadat deze er achter was gekomen dat zijn vader schuld had aan de dood van zijn moeder; bovendien had deze haar lijk nog seksueel gebruikt (‘zijn broden in een koude oven gelegd’) en in zijn jeugd incest gepleegd met zijn eigen moeder. Nadat bleek dat Lykofrons haat niet te verzachten was, zond zijn vader hem naar het eiland Korfoe. Pas aan het eind van zijn leven wist Periander zijn zoon over te halen naar Korinthe terug te keren om het bestuur over te nemen; hijzelf zou zich dan op Korfoe vestigen. Voordat Lykofron echter Korfoe kon verlaten, doodden de bewoners hem, daar ze geen tiran op hun eiland wensten, waarmee een oude orakeluitspraak bewaarheid werd die voorspelde dat Perianders zonen niet meer het koningschap van Korinthe zouden bekleden.

Het bovenstaande berust grotendeels op fragmenten uit Herodotus' *Historiën*; enkele zaken, onder andere de aforismen, komen uit *Geschiedenis van de filosofen* van Diogenes Laertius, die Periander als een wijsgeer beschouwde. Schachermeyr wijst erop dat de gegevens die we over Periander bezitten grotendeels anekdoten zijn die slechts in een aantal gevallen mogelijk een historische bron hebben.

Het werk van Herodotus zomin als dat van Diogenes Laertius (derde eeuw n. Chr.) voldoen aan onze eisen van geschiedschrijving. Hermans, die voor zijn bewerking van de Periander-geschiedenis beide auteurs gebruikt (hij vermeldt dit expliciet voor in zijn tekst, met opgave van de gebruikte edities), behoefde zich dus niet om historische betrouwbaarheid te bekommeren en hij heeft dit ook niet gedaan.

Scène uit ‘Periander’.
(Foto KIPPA.)

Wel kan men zeggen dat Hermans *in het algemeen* de hierboven beschreven geschiedenis van Periander en zijn zoon vrij getrouw heeft gevolgd. Daarbij citeert hij hier en daar letterlijk uit zijn bronnen, wat meestal door aanhalingstekens aangegeven wordt: voor citaten uit Herodotus citeert hij uit de door hem gebruikte Nederlandse vertaling van Damsté, voor citaten uit Diogenes Laertius gebruikt hij de Grieks-Engelse editie van Hicks en dan wordt naast de vertaling ook de oorspronkelijk Griekse tekst gebruikt, die dan door de personages uitgesproken moet worden en bovendien meestal ook in de vorm van een projectie op het televisiescherm moet verschijnen: 'Dit is leuk voor de Griekse gastarbeiders, die waarschijnlijk moeite zullen hebben met de Nederlandse uitspraak van het Grieks' (noot bij p. 34; ik citeer volgens de paginering van de Bezige Bij-editie). Met het oog op wat ik hierboven schreef over de historische betrouwbaarheid van de gegevens over Periander, heeft dit Grieks slechts de functie het verhaal van de tiran uit Korinthe een pseudo-authenticiteit te verlenen en zijn hypocriete uitspraken de glans van het verhevene te geven. Overigens zijn, in tegenstelling tot wat Hermans aan het begin van zijn tekst vermeldt, niet alle door aanhalingstekens aangeduide passages uitspraken van Periander (het citaat op p. 90 is een uitspraak van Thrasybulus).

Binnen het verhaal heeft Hermans hier en daar veranderingen en uitbreidingen aangebracht (zo is Lykofron bij hem gek op raadsels); hij heeft personages en dialogen toegevoegd. Maar in dit verband zijn het belangrijkst de afwijkingen die voortkomen uit de eigen thematiek die Hermans in dit vader-zoonconflict verwerkt heeft. *Periander* is geen dramatisering van een verhaal uit Herodotus, maar een vrije bewerking in de vorm van een televisiespel van een aantal gegevens betreffende de tiran van Korinthe en zijn zoon die Herodotus en Diogenes Laertius vermelden, een bewerking waarin Hermans een eigen, niet aan de genoemde bronnen ontleende thematiek heeft ingevoerd, waartoe hij niet alleen soms van deze gegevens afweek maar ook en vooral aan deze soms een andere functie toekende.

Wat is deze thematiek en wat houden deze veranderingen in?

Als motto voor zijn televisiespel koos Hermans de al geciteerde uitspraak van Periander: ‘Democratie is beter dan tirannie’. Op de vraag of dit zo is, antwoordt de tiran: ‘Dat zal geen mens ooit weten. Maar dat het beter is het onder alle omstandigheden te beweren staat vast. Want de meeste mensen zijn dom’ (p. 34). ‘Democratie is mooi, maar de mensen zijn er niet mooi genoeg voor’, verzucht hij aan het eind van zijn leven (p. 92-93; dit zijn teksten van Hermans, niet van de authentieke Periander). Hij voert zijn tiranniek bewind onder de schijn van democratie en omdat hij ook sociale maatregelen genomen heeft, staat hij in hoog aanzien bij het volk. De enige die hij liefheeft is zijn zoon Lykofron die hij als opvolger wenst, het lot, dat hem uit de hierboven vermelde orakelspreuk bekend is, tartend. Zoals de vader zich afvraagt waarom hij zijn zoon die hem haat liefheeft, zo vraagt de zoon zich af waarom hij zijn vader haat: hij die zozeer van raadsels houdt, tracht dit raadsel van zijn leven op te lossen. ‘Ik zou niet willen doodgaan zonder de raadsels om mij heen te hebben opgelost’, zegt hij (p. 25). Omdat hem blijkt dat de schim van zijn moeder aan zijn vader haar dood heeft vergeven (p. 57), moet deze moord als oorzaak van zijn vader-haat vervallen. Hij komt dan tot een politiek motief: als democraat verzet hij zich tegen het bewind van zijn vader, eist vrijheid, ook voor de minderheid. Tegelijkertijd merkt men gedurende het verloop van het spel dat de zoon, ondanks dit alles, steeds meer op de vader gaat lijken: langzamerhand ziet men hem autoritair, hard en wantrouwend worden (p. 43, 44, 49, 81, 86). Hij is het dan ook die tenslotte het contact herstelt; hij laat blijken dat hij de regering wil overnemen, om de democratie in te voeren zoals hij zegt (p. 75 en 85).

Voor ze hem vermoorden maken zijn vrienden te Korfoe aan Lykofron de oplossing van het raadsel van zijn leven duidelijk. Zij geven een psycho-analytische verklaring van zijn motieven: zijn haat tegenover Periander komt voort uit jaloezie, omdat zijn vader, door zijn moeder te doden, hem de mogelijkheid tot de incest die Periander wel gehad heeft, ontnam (p. 87-89). Zijn democratische opvattingen komen voort uit deze jaloezie op de macht van de vader; als hem dan de kans geboden wordt de

Scène uit ‘Periander’.
(Foto KIPPA.)

macht te nemen, wil hij die grijpen, inmiddels zich al een aantal eigenschappen van zijn vader verworven hebbend. Voor deze variant op Oedipus[162] geldt: 'Een troon! Dat is nog beter dan de moederschoot!' (p. 89).

Democratie en tirannie kunnen dichter bij elkaar liggen dan men denkt, dat is het thema van het stuk; de motieven van democraten kunnen even verdacht zijn als die van tirannen. Vandaar ook Hermans' waarschuwing, aan het begin van de tekst afgedrukt: '*Periander* is niet geschikt voor jeugdige kijkers of soortgelijke aanhangers van Karl Marx'. In Hermans' bijdragen aan *Het Parool* (vanaf eind 1973; onder het pseudoniem Age Bijkaart) komt dit thema voortdurend aan de orde.[163]

In het verhaal van het vader-zoonconflict dat hij in zijn bronnen vond, heeft Hermans zijn eigen thematiek geschoven. Het is niet de eerste maal dat hij deze opvatting omtrent de principiële onveranderlijkheid van het politieke bestel uitspreekt. Zo zullen lezers van *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, kort voor *Periander* verschenen, zich een passage herinneren waarin zij onder andere lazen: 'Revoluties brengen andere meesters, geen vrijheid'.[164] Eén van Hermans' aforismen luidt: 'Het verschil tussen links en rechts is het verschil tussen twee groepen bedriegers, waarvan de een de macht heeft. De andere heeft zelfs dat niet'.[165] De opvatting van democratie als vermomming van de machtsdrift past geheel in de levensbeschouwing van Hermans waarvan hij vanaf zijn eerste publikaties voortdurend getuigenis heeft afgelegd. De mens is in wezen agressief en belust op macht. Pas als hij macht heeft, is hij in zijn element, kan hij zijn natuur uitleven. Zijn leven is gericht op het verkrijgen van die macht, openlijk of (meestal) in vermommingen waarbij het bedrog een grote rol speelt. Daarom moet men de mens en zijn motieven wantrouwen. Zo zou men dit aspect van het Hermansiaanse wereldbeeld kunnen samenvatten.

Wat betreft de compositie van het stuk moet opgemerkt worden dat Hermans ook hier weer gebruik maakt van de functionele herhaling: dezelfde zaken komen in de veertig scènes waaruit het stuk bestaat enkele malen terug, steeds in een andere context, zodat ze anders functioneren. Dit heeft boven-

dien het voordeel dat voor de toeschouwer, die alles in één keer moet kunnen opnemen, de duidelijkheid en helderheid bevorderd worden.

Opvallend zijn een aantal parallellen met Shakespeare's *Hamlet*. Daar richt de haat van de zoon zich, nadat de geest van zijn vermoorde vader hem van het gebeurde op de hoogte heeft gesteld, op zijn tweede vader, de moordenaar. Hier is het de grootvader die de (klein)zoon inlicht omtrent de moord op zijn moeder en daardoor in hem de haat tegenover zijn vader, de moordenaar, opwekt. Het is de geest van de gedode moeder die hier verschijnt, zij het dan niet aan de zoon maar aan enkele soldaten, en deze openingsscènes van *Periander* hebben duidelijke overeenkomsten met die van *Hamlet*. De raadsheer van Periander doet soms even denken aan Polonius; een herderinnetje dat met Lykofron discussieert aan Ophelia; de Shakespeariaanse narrenfiguur vindt men terug in een optredende dorpsidioot. Opgemerkt moet echter worden dat deze punten bijna alle al in het verhaal bij Herodotus te vinden zijn.

In Hermans' geschiedenis over politieke macht en psychoanalytische drift, waarin Marx met Freud geconfronteerd wordt, speelt ook de humor een rol. In de tekst en in de regie-aanwijzingen zijn hier en daar wat grappen verwerkt. Zo wordt in een passage waarin over slaven wordt gesproken terloops eenmaal dit woord vervangen door het woord gastarbeiders.

Eindnoten:

160 Vgl. Hermans' oordeel over bewerking en regie in *Boze brieven van Bijkaart*, 3de herz. dr. (Amsterdam 1978), p. 147-149 en in het interview van Iwan Sitniakowsky in *De Telegraaf* 13 september 1975.

161 In een netjes uitgevoerde paperback: *Periander* (Amsterdam, De Bezige Bij, 1974); er verscheen ook een fraaie bibliofiele editie (Amsterdam, Erven Thomas Rap, 1974 [= 1975]).

162 Vgl. R.Th. en W.J. van der Paardt, ‘Oedipus op Korfu’, in *Hermeneus* 50 (1978), p. 271-280.

163 Zie *Boze brieven van Bijkaart*, passim.

164 *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, 2de herz. dr. (Amsterdam 1977), p. 202.

165 In ‘Dinky toys’, in *Propria Cures* 81 (1970-1971), nr. 26 (24 april 1971).

Splinters
Over een proefschrift

Aan het begin van de roman *Nooit meer slapen* geeft de hoofdpersoon zich naar aanleiding van een spiegeltje over aan een overpeinzing waarin hij de geschiedenis van de mens in drie stadia onderbrengt: een stadium waarin hij als een dier leeft, zijn eigen spiegelbeeld niet kennend, ‘honderd procent subjectief’; in het tweede stadium, dat ontstaat door de ontdekking van het spiegelbeeld door Narcissus, is de mens voor zichzelf wat hij is, nl. zijn spiegelbeeld; het derde stadium, dat begint met de uitvinding van de fotografie, geeft de mens de ‘genadeslag van de waarheid’: hij is niet meer zichzelf, maar een reeks steeds wisselende foto's, hij is ‘een generaal plus een bende muitende soldaten’, en het ‘twijfelen aan zichzelf laait op tot radeloosheid’.[166] Het laatste stadium formuleert de situatie van de mens als een identiteitsprobleem: het individu blijft, zowel voor de ander als voor zichzelf, niet gelijk; het heeft slechts wisselende verschijningsvormen, die het zijn identiteit ontnemen; daardoor is de mens in essentie onkenbaar. Hier zijn we bij een kern van Hermans' wereldbeeld.

Deze driedeling heeft Michel Dupuis als basis genomen voor zijn omvangrijke in 1976 verschenen studie over het werk van Hermans: *Eenheid en versplintering van het ik*.[167] Het betreft een ongewijzigde herdruk van zijn in 1973 in stencilvorm verschenen dissertatie voor de Université Libre de Bruxelles.

Het eerste stadium ziet Dupuis als een ‘eenheid van het ik’; hij behandelt het geweld, de seksualiteit en de regressie in Hermans' werken; aan het eind van zijn boek vat hij dit alles samen onder de term Empedocles-motief (Empedocles bereikte de eenheid door te verdwijnen in de chaos). Het tweede stadium, het spiegelstadium, valt bij Dupuis samen met de weg naar ‘het versplinterde ik’ en aan de orde komen het taalprobleem, mythologische aspecten, het idealisme (d.i. het probleem van de werkelijkheid en van vrijheid en verantwoordelijkheid) en de

paranoia; aan het eind van het boek heet dit geheel het Damocles-motief (de overmoedige Damocles dacht dat hij de wereld aankon). Het derde stadium bij Dupuis handelt over de ‘elementaire gespletenheid’; de mens leeft verscheurd tussen de werelden van de vader (Vatersuche), de moeder en de zuster; aan het eind spreekt hij van Ixion-motief (Ixion moest de eeuwigheid doorbrengen op een draaiend rad).

De verscheidenheid van al deze thema's, motieven of onderwerpen laat zich echter niet altijd gemakkelijk in Hermans' drie stadia dwingen: bij Dupuis vallen het tweede en het derde stadium eigenlijk samen (wat hij zelf ook inziet, p. 144-145).

Die krampachtigheid toont zich ook op andere plaatsen, bijvoorbeeld wanneer Dupuis het in de roman *Herinneringen van een engelbewaarder* gedemonstreerde onvermogen van de personages om hun denken en handelen zin en richting te geven behandelt binnen de thematiek van het Wittgenstein-begrip ‘levensvorm’ (p. 126 etc.). Er moet nog opgemerkt worden dat men aan bijna alle door Dupuis gereleveerde thema's en motieven het adjectief psychologisch kan toekennen.

In zijn voorwoord verwijt Dupuis degenen die vóór hem over Hermans publiceerden dat zij niet tot ‘een globale studie’ zijn gekomen, maar zich bijna steeds beperkt hebben tot de analyse van één verhaal of roman. De auteur nu wil zo'n algemeen werk leveren en heeft zich daarbij bediend van de methode volgens welke literaire feiten uit Hermans' romans en verhalen (hij beperkt zich tot het epische genre) eerst beschreven en dan zo gerangschikt worden dat ‘de samenhang van het wereldbeeld in de romanwerkelijkheid van de schrijver wordt aangetoond’ (p. 6). Dit betekent dat Dupuis elementen uit hun omgeving (het verhaal of de roman) losmaakt en ze dan met elkaar in verband brengt. Deze splinters worden meestal niet bekeken binnen het raam waarin ze oorspronkelijk functioneerden, maar ze worden samen tot een nieuw geheel gesmeed: het onderhavige boek. Niet alleen worden op deze wijze thema's, motieven, etc. niet allereerst beschouwd binnen de context waarin de auteur ze plaatste, namelijk het individuele literaire werk, maar bovendien worden ook elementen uit het ene werk ter verklaring van elementen uit

andere werken gebruikt, terwijl het voorzichtiger zou zijn deze alleen als indicatie of steun bij de interpretatie van andere werken te hanteren. Zeker als men met Freud in de hand op zoek gaat naar psychologische thema's en motieven, loopt men het risico van hineininterpretieren. Dupuis heeft dit gevaar weliswaar onderkend (p. 171, 214), maar een eigenlijke theoretische verantwoording van de door hem gevolgde methode ontbreekt.

Waartoe dit alles kan leiden, moge uit de volgende voorbeelden blijken. In de verhalen *Glas* en *Manuscript in een kliniek gevonden* en in de roman *De God Denkbaar Denkbaar de God* ziet Dupuis (p. 168 etc.) geen ik-verteller of auctoriale verteller aan het woord. De irreële toestanden in deze werken leiden hem tot de opvatting dat hier sprake is van een romanwerkelijkheid als creatie van de psychische wereld van de verteller, als een droomprojectie; hij spreekt van ‘psychomachia’ en brengt dan Hermans' werk in verband met het magisch realisme (Daisne, Lampo), een plaatsing waarvan menig Hermans-lezer zal opkijken. Tenslotte culmineert deze lange passage in een poging om óók *De donkere kamer van Damokles* als een droomverhaal te lezen, als een projectie van de psyche van een paranoïde verteller (p. 175 etc., zie ook p. 29-30, 107, 201). Laten we Dupuis' betoog een ogenblik volgen.

Hij begint met vast te stellen dat *De donkere kamer* een realistische beschrijving van de romanwerkelijkheid kent en dat Dorbeck dan ook zonder twijfel bestaat (zoals men weet het grote probleem van de roman), een constatering die in tegenspraak lijkt met de rest van zijn betoog. De verklaring hiervoor moet gezocht worden in de omstandigheid dat hij hier de opvatting van zijn promotor, J. Weisgerber, volgt: de promovendus had de pech dat zijn promotor over hetzelfde onderwerp geschreven heeft.[168] Maar de beschrijving van magisch-realistische elementen uit de drie zojuist genoemde werken van Hermans had hem al op een ander spoor gezet, zodat hij tot het herkennen komt van diezelfde elementen in *De donkere kamer*. Dupuis schept nu - ‘bij wijze van leeshypothese’ zegt hij gauw als excuus tegenover zijn promotor - een nieuw niveau: de roman als droom-fictie, waarin met betrekking tot Osewoudt-Dorbeck

sprake is van een ‘schizofrene persoonsverdubbeling’. Hij geeft dan een lange opsomming van die droom/paranoia-elementen, die voor hem evenzovele bewijsplaatsen voor zijn opvatting zijn, maar die als men ze binnen hun eigen context beschouwt één voor één doorstoken kunnen worden. Dupuis is hier het slachtoffer van zijn methode geworden; daarnaast kunnen een aantal van deze bewijsplaatsen ook nog herleid worden tot onvoldoende kennis van het decor in de roman (de situatie van de Nederlandse illegaliteit) en zelfs tot onvoldoende kennis van het Nederlands (Dupuis is een Waal). Enkele voorbeelden:

a. Dupuis vindt het onlogisch dat de Duitsers de verzetsman Osewoudt trachtten te pakken door middel van het opnemen van een oproep in het bioscoopjournaal: projectie van zijn portret, zijn naam en de mededeling dat hij wegens *straatroof* gezocht wordt. Dupuis ziet hierin een vage associatie met Dorbeck, die wel eens op straat gevochten heeft. Hij ziet er dan het werk van een ‘vrij associërende geest’ in en een argument voor zijn stelling dat hier van een droomverhaal sprake is (p. 185). Maar binnen de context, de bestrijding van het verzet door de bezetter, is een dergelijk bedrog heel begrijpelijk. Zonder hier in te gaan op het probleem of men extra-contextuele gegevens mag gebruiken bij de interpretatie van een literair werk (het taalaanbod in de roman wijst overigens direct naar de concrete situatie van het Nederlandse verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog), moet hier vermeld worden dat in dit geval Hermans zelf de tekst van de oproep letterlijk aan een authentieke bron ontleend heeft.[169]

Ook wanneer Dupuis achter het geknoei met postbus- en telefoonnummers een ‘magisch aspect’ zoekt (p. 180), is er sprake van een miskenning van de wereld van dubbelzinnigheden en onduidelijkheden die het gegeven historische decor kenmerkt.

b. In de roman verklaart een personage (Roorda, een verzetsman die Osewoudt nimmer ontmoet heeft), dat hij met Osewoudt gesproken had ‘over de wapendropping die komen zou. Osewoudt zei nog dat hij hoopte dat er ontstekingspotloden bij zouden zijn’ (p. 184 in alle drukken). Maar Dupuis leest deze passage als: ‘[...] dat hij hoopte zich bij de bevrijding o.m.

Engelse ontstekingspotloden aan te schaffen' (p. 184), waarop zijn vrij associërende geest onmiddellijk een verwijzing aanbrengt naar p. 57 van de roman, waar Osewoudt in de tas van een uit Engeland afkomstige agente (Elly) een soort vulpotlood maar met een klein kogeltje aan het einde ziet: een balpen, in Engeland wel maar in het bezette Nederland nog niet bekend. Ontstekingspotlood = vulpotlood, denkt de Waal Dupuis (ook op p. 179) en hij heeft weer een argument: alleen bij een magische vertelinstantie kan een persoon op de hoogte zijn van gebeurtenissen die zich in het verleden van een ander die hij niet kent hebben afgespeeld. Niettemin mag men bewondering hebben voor de beheersing van het Nederlands die Dupuis ten toon spreidt; daarom vergeven wij hem zijn hier en daar merkwaardig taalgebruik.

c. In de drukken 1 t/m 9 van *De donkere kamer* weet Osewoudt met wie de Engelse agente Elly in contact moest treden, hoewel deze hem daarover niet heeft gesproken (zie p. 71 en 138 van de roman). Uiteraard staat hier Dupuis weer klaar met zijn magische toverpotlood (p. 180).

Wie echter deze splinter plaatst in de context, ziet dat dit één van de plaatsen in de roman is, waar de vertelinstantie niet alle gebeurtenissen verhaalt: in deze gevallen wordt impliciet verwezen naar niet vertelde zaken. Maar er is meer. Wie de tiende, opnieuw herziene druk uit 1971 gebruikt (identiek aan de elfde druk, 1978), ziet dat de auteur, om geen ruimte voor magie over te laten, het feit in kwestie alsnog vermeld heeft: in een variant op p. 71 stelt de agente Osewoudt nauwkeurig op de hoogte van haar opdracht. Hier wreekt zich het gebruik van een verkeerde primaire bron. Niet alleen had Dupuis in 1973 deze tiende druk ter beschikking kunnen hebben, maar bovendien vermeldt hij wel (p. 268) een artikel uit 1971 dat juist de varianten uit deze tiende druk analyseert (en zelfs de variant in kwestie bespreekt).[170]

Tenslotte nog twee voorbeelden van onjuiste conclusies tengevolge van het isoleren van verhaalelementen uit verschillende bronnen zonder dat hun functie binnen de oorspronkelijke context is vastgesteld. Dupuis herleidt (p. 50) de door Osewoudt

uitgesproken hoop dat er aan de oorlog geen eind zal komen, onmiddellijk tot het thema van geweld en agressiviteit (zijn bloeddorst kent geen grenzen), zonder er zich rekenschap van te geven dat bínnen de roman Osewoudts hoop gezien moet worden in het kader van zijn afhankelijkheid van Dorbeck: zijn dubbelganger heeft hem een identiteit verschaft, maar die identiteit bestaat alleen zolang Dorbeck hem in de gelegenheid stelt zijn superego tot werkelijkheid te maken.

Zo ook ziet Dupuis Osewoudts verwoed fotograferen van (onbeduidende) militaire objecten als een uiting van 'het mechanisme van de paranoia' (p. 166-7), terwijl bínnen de context duidelijk is dat Osewoudt zich hier laat leiden door zijn schuldgevoel tegenover de verzetsman Dorbeck, wiens filmpjes hij bij het ontwikkelen door onkunde verprutst heeft.

De behandeling van romantechnische aspecten is onvergeeflijk zwak, bijvoorbeeld waar Dupuis in *De donkere kamer* een 'enigszins picareske vertelwijze' ziet: afwisseling van auctoriaal standpunt, personaal standpunt en monologue intérieur (p. 186). Dit verhaal is echter een duidelijk personale roman (met uitzondering van de twee laatste bladzijden).

Ook van andere werken dan *De donkere kamer* zijn niet de herziene drukken gebruikt, o.m. van *De tranen der acacia's* (in 1971 ingrijpend herzien). Een secundaire bron die wel vermeld maar niet gelezen is, is zojuist al genoemd. Hetzelfde doet zich voor bij enkele andere publikaties, bijvoorbeeld bij het boek van E.A.D.E. Carp, *De dubbelganger*, dat niet over Hermans handelt, zoals Dupuis beweert (p. 268), en bij een artikel van J. Gans over Hermans (p. 269) dat in feite een artikel van Hermans over Gans is en dat later in *Mandarijnen op zwavelzuur* opgenomen is.

Met het oog op het bovenstaande is het duidelijk dat Dupuis' boek nog het meest bevredigt wanneer de auteur binnen één verhaal of roman blijft. Hij komt dan vaak tot een leesbare behandeling van thema's en motieven en van hun functie, bijvoorbeeld de analyse van *Het behouden huis* (p. 36 etc.) - ná Fens toch nog wat nieuws -[171] of de bespreking van de functie bínnen de roman *Nooit meer slapen* van de aan het begin van deze recensie aangehaalde passage over de drie stadia van de mensheid (p. 237 etc.).

Maar ook daarbuiten bevat het boek, juist ook door het oog voor details in de verhalen en romans, een aantal zinvolle waarnemingen met betrekking tot psycho-analytische schema's in het werk van Hermans; hetzelfde kan ook gezegd worden wanneer parallellen met Sade, Kleist, Schopenhauer of Wittgenstein aangegeven worden of waar de impliciete kritiek op humanisme en existentialisme, die Hermans ook in zijn fiction toont, aan het daglicht wordt gebracht. Zo kan Dupuis' werk toch nog beschouwd worden als een bijdrage tot de studie van Hermans' romanwereld, waarin alles orde, zin en functie heeft met het doel de chaos en de zinloosheid van de situatie van de mens te tonen.

Eindnoten:

166 *Nooit meer slapen*, 14de dr. (Amsterdam 1977), p. 32-33. Hermans heeft verschillende malen op dit identiteitsprobleem gewezen, o.a. in het interview van H.U. Jessurun d'Oliveira (zie noot 12), p. 15 en in het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis (zie noot 32), p. 41.

167 *Eenheid en versplintering van het ik*. Een onderzoek naar thema's, motieven en vormen in verband met de enkeling in het verhalend werk van Willem Frederik Hermans (Hasselt, Heideland-Orbis, 1976).

168 Nl. Jean Weisgerber, ‘De donkere kamer van Damocles’, in idem, *Proefvlucht in de romanruimte*, 2de dr. (Amsterdam 1974), p. 76-103.

169 Frans A. Janssen, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, 2de opl., herz. (Amsterdam 1978), p. 59-60.

170 Nl. ‘Varianten in orde en chaos’, zie hierboven p. 68.

171 Kees Fens, ‘De gevestigde chaos’, in idem, *De gevestigde chaos*, 3de dr. (Amsterdam 1975), p. 85-95.